ISSN 0130—6405

Искусство КИНО

8 1984

Из постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О присуждении Ленинских премий 1984 года в области литературы, искусства и архитектуры»

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложения Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Ленинские премии 1984 года:

...**ГЕРАСИМОВУ Сергею Аполлинариевичу,** народному артисту СССР, режиссеру, — за кинофильмы последних лет.

...**ОБРАЗЦОВУ Сергею Владимировичу,** народному артисту СССР, — за спектакли и фильмы последних лет. (Премия за произведения литературы и искусства для детей).

Искусство КИНО

8
1984

СОДЕРЖАНИЕ

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР

Главный редактор
МЕДВЕДЕВ А. Н.

Редколлегия
БАСКАКОВ В. Е.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГЕРАСИМОВ С. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. гл. редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. гл. редактора)
КУДИН В. А.
МАХНАЧ Л. В.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
ПАРАМОНОВА К. К
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СОЛОВЬЕВ В И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ЮРЕНЕВ Р. Н
ЮТКЕВИЧ С. И.

Оформление Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю
Корректоры
Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

Всесоюзное совещание работников кинематографии
3

Письмо участников Всесоюзного совещания работников кинематографии Центральному Комитету КПСС, Совету Министров СССР, Генеральному секретарю ЦК КПСС, Председателю Президиума Верховного Совета Союза ССР товарищу К. У. Черненко

6

Мощное оружие идеологической работы партии

14

Боевые задачи советских кинематографистов
Выступление члена Политбюро ЦК КПСС, первого заместителя Председателя Совета Министров СССР Г. А. АЛИЕВА

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления

23
Ю. ЧЕРЕПАНОВ — Кинороман в документах

35
Г. КОЗЛОВ — Портрет на фоне битвы

44
М. ЗАК — Частная жизнь

54
Г. МАСЛОВСКИЙ — Странности странствий

67
Ю. СМЕЛКОВ — Почти дословно

Точка зрения

71
Г. ЮНГВАЛЬД-ХИЛЬКЕВИЧ — Прошу слова!

74
В. КАМЫШЕВ — Всегда ли прав зритель?

Портреты

Жажда творчества

76
ИРИНА РУБАНОВА — Присутствие Алейникова

82
БУЛАТ МАНСУРОВ — Свет его искусства

Лаборатория

84
Б. РЫЦАРЕВ — Стереокино — не только аттракцион

Теория и история

87
СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ «Машина превращений»

Рассказы кинематографистов

100
МИХАИЛ КОЗАКОВ Две памятные фотографии

109
Издано о кинематографе

За рубежом

123
КОНСТ. СЛАВИН Трагедийный, трудный репортаж
Зарубежный фильм на нашем экране

134
АРКАДИЙ ВАКСБЕРГ Рапорт о прожитой жизни
«Звезды» мирового кино

137
ГЕОРГИЙ БОГЕМСКИЙ Феномен Челентано

150
Синерама

Сценарий

153
ИРАКЛИЙ КВИРИКАДЗЕ Робинзонада, или Кристофер Хьюз — мой английский дедушка

На 1-й стороне обложки:
Вячеслав Тихонов и Беата Тышкевич в фильме «Европейская история» (режиссер Игорь Гостев, «Мосфильм»)

На 4-й стороне обложки:
кадр из фильма «Операция начнется после полудня» режиссера Эрика Баллинга (Дания)

© Журнал «Искусство кино», 1984

Адрес редакции:
125319 Москва,
А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 18.05 84.
Подп. к печати 16 07.84. А-03565
Формат бумаги 70×90¹/₁₆,
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14.18,
уч.-изд. л. 16,3
Печать высокая
Тираж 52 000 экз. Заказ 1393

Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат ВО «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли г. Чехов Московской области

8
1984

Iskusstvo Kino
Cinema Art

In the number: Materials of All-Union Conference of Soviet Cineastes (p. 3). Article about documentary film scripts and films by Boris Dobrodeyev and Nikolay Shishlin (p. 23). Reviews of the films "The Day of Divisional Commander" (p. 35), "Time For Desire" (p. 44), "Wandering Tale" (p. 54), "Kukaracha" (p. 67). Georgy Yungvald-Khilkevich and Valery Kamyshev continue on discussion about entertain cinema (p. 71, 74). Materials devoted to the 75th anniversary of wellknown Soviet film actor Peter Aleinikov (p. 76). Article by Boris Rytsarev about stereo-cinema (p. 84). The end of Sergey Yutkevich' article about specific character of cinema and theatre image (p. 87). Recollections by Mikhail Kozakov about Mikhail Romm (p. 100). Notes on new books (p. 109). Article by Konstantin Slavin about modern tendencies in cinema publisizm (p. 123). Review of the film "Sonjas Rapport" (p. 134). Essay on work of wellknown Italian actor and singer Adriano Celentano (p. 137). Cinerama (p. 150). Script by Iracly Kvirikadze "Robinzonada, Or Christopher Hughes — My English Grandfather" (p. 153).

Письмо

участников Всесоюзного совещания работников кинематографии Центральному Комитету КПСС, Совету Министров СССР, Генеральному секретарю ЦК КПСС, Председателю Президиума Верховного Совета Союза ССР товарищу К. У. Черненко

Участники Всесоюзного совещания работников кинематографии выражают глубокую благодарность и признательность Центральному Комитету КПСС, Советскому правительству и лично Генеральному секретарю ЦК КПСС, Председателю Президиума Верховного Совета СССР товарищу К. У. Черненко за новое проявление ленинской заботы партии о всестороннем совершенствовании и развитии советского киноискусства.

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» мы воспринимаем как исторически важный документ в культурной жизни общества, как целостную программу усиления роли киноискусства в деле коммунистического строительства, идейно-политического воспитания масс в духе коммунизма. Это постановление является творческим развитием принципиальных идей и положений, выдвинутых партией на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС, вдохновляющих задач, поставленных перед нашим искусством в докладе товарища К. У. Черненко и его последующих выступлениях.

Определяя роль киноискусства на современном этапе, в обстановке обострившейся идеологической борьбы, партия указывает нам пути и средства, позволяющие в кратчайшие сроки привести идейно-творческий и производственный потенциал нашего кинематографа в соответствие с духом времени, с величественными задачами коммунистического строительства.

Как руководство к действию, мы воспринимаем наказ партии постоянно укреплять связи киноискусства с жизнью народа, зорко видеть в жизни и талантливо отражать на экране то новое, что рождается в трудовой и общественной деятельности миллионов советских людей, утверждать фундаментальные ценности и преимущества общества развитого социализма, создавать образы героев наших дней, вбирающие в себя самые привлекательные черты характера современников.

Для работников советского кинематографа нет более почетной задачи, чем отображение всемирно-исторических достижений партии и народа в социально-политическом, экономическом и духовном развитии нашего общества. Созидательный труд миллионов людей во имя торжества идей коммунизма был, есть и будет главным источником вдохновения для деятелей нашего киноискусства.

Высшей целью мы считаем создание таких кинопроизведений, которые способствуют развитию гармонической личности советского человека, воспитанию у нашей молодежи чувства патриотизма и социалистического интернационализма, готовности к защите первого в мире государства трудящихся, непримиримости к буржуазной идеологии.

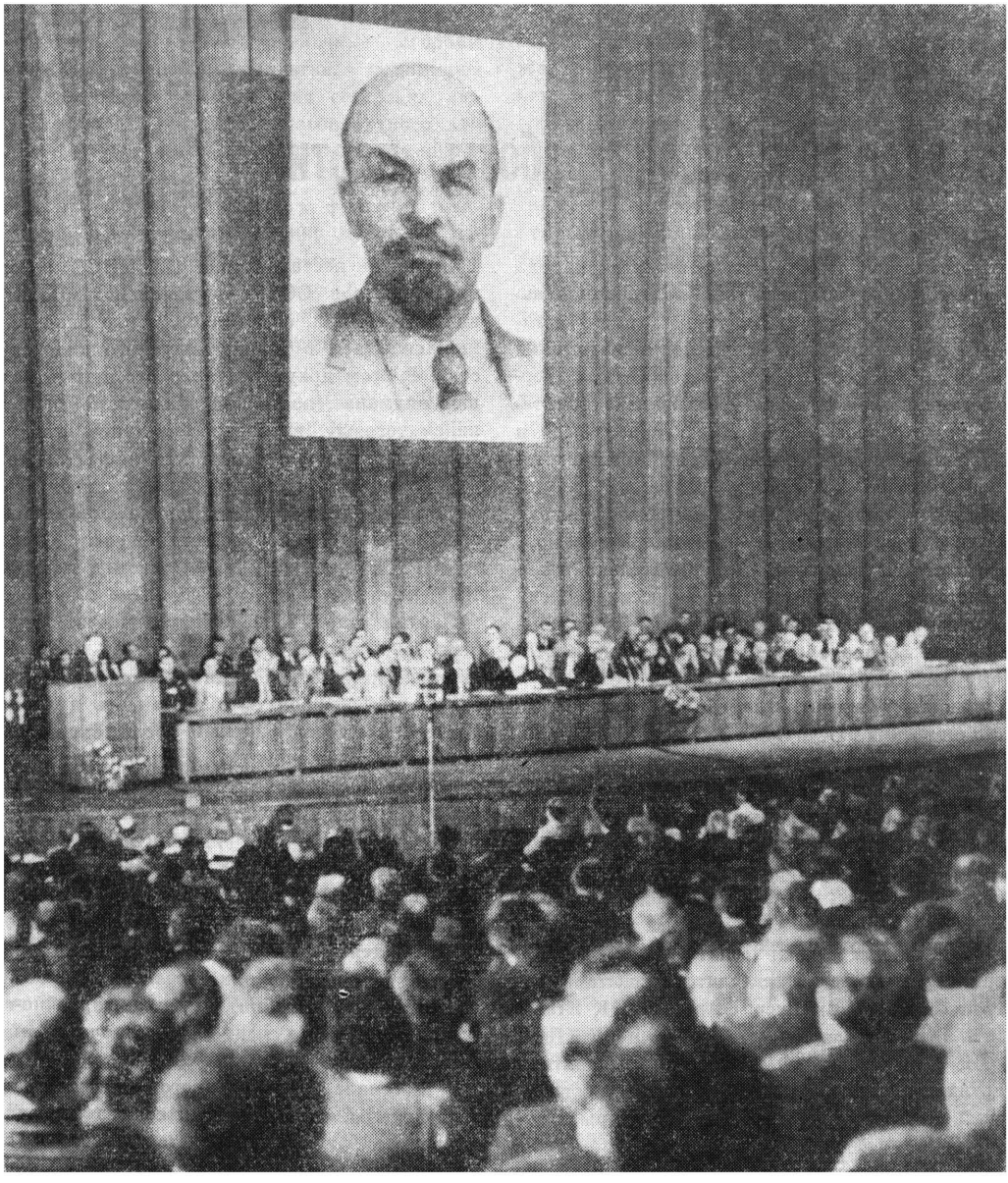
В своем творчестве мы обращаемся к революционному прошлому нашего народа, к героическим подвигам на фронте и в тылу в годы Великой Отечественной войны во имя того, чтобы передать нынешним и будущим поколениям идейный и духовный опыт тех, кто создавал славу и мощь нашего многонационального Советского государства.

Мы гордимся, что партия рассматривает кинематограф как своего боевого помощника в коммунистическом созидании, в обогащении духовной жизни народа. Это доверие ко многому обязывает работников кинематографии.

С чувством высокой ответственности мы воспринимаем конструктивную критику, которая содержится в постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР в наш адрес, понимаем, какая большая работа предстоит всем нам, чтобы делом ответить на призыв партии создавать кинофильмы, отвечающие требованиям времени, жизни общества развитого социализма.

Нет сомнения в том, что партийная и государственная забота о кинематографе, выраженная в постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР, благотворно скажется на повышении идейно-художественного уровня фильмов и культуры кинообслуживания трудящихся городов и сел, поможет сделать каждую встречу с киноискусством подлинным праздником для наших зрителей.

От имени многотысячного отряда работников советской кинематографии мы заверяем Центральный Комитет КПСС, Советское правительство, Вас, дорогой Константин Устинович, что будем всегда и неизменно идти вместе с партией по ее славному ленинскому пути, ознаменуем подготовку к XXVII съезду КПСС новыми произведениями киноискусства, достойными нашей эпохи, нашего народа, нашей родной Коммунистической партии Советского Союза.



В зале Всесоюзного совещания работников кинематографии

Фото Н. Гнисюка

Мощное оружие идеологической работы партии

Неотъемлемой частью духовной жизни народа стали лучшие произведения многонационального советского кинематографа. Вся его история являет собой яркий пример неразрывной связи искусства с жизнью, с героическими свершениями современников — активных строителей нового общества. Мастера экрана были и остаются боевыми помощниками Коммунистической партии в идейно-нравственном формировании человека. И партия, высоко оценивая могучие воспитательные возможности самого массового из искусств, последовательно и по-ленински мудро направляет творческие поиски деятелей кино на активное служение делу коммунизма, всемерно содействует его плодотворному развитию.

Задачам киноорганизаций по выполнению постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» было посвящено Всесоюзное совещание работников кино. Оно состоялось 18 мая в Москве, в киноконцертном зале «Октябрь».

В президиуме — член Политбюро ЦК КПСС, первый заместитель Председателя Совета Министров СССР Г. А. Алиев, секретарь ЦК КПСС М. В. Зимянин, заведующие отделами ЦК КПСС Б. И. Стукалин, В. Ф. Шауро, представители партийных, советских и общественных организаций, мастера кино, деятели литературы и искусства.

С большим подъемом участники совещания избрали почетный президиум в составе Политбюро ЦК КПСС во главе с товарищем К. У. Черненко.

С докладом выступил председатель Госкино СССР Ф. Т. Ермаш.

Принятие постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР по проблемам развития кинематографии, отметил он, стало значительным событием в жизни советского киноискусства. В этом документе ярко отразились большое внимание, постоянно оказываемое нашему кинематографу, глубокое понимание его многогранных насущных проблем, эффективная и конкретная помощь в их разрешении. От имени всех работников кино докладчик выразил горячую благодарность Центральному Комитету КПСС, Советскому правительству, товарищу К. У. Черненко.

Партия ставит перед мастерами киноискусства, чье творчество обращено к многомиллионной зрительской аудитории, ответственные задачи — формировать и возвышать духовный уровень общества, активно воспитывать идейно-политические и социально-нравственные устои личности на принципах социализма и пролетарского интернационализма, непримиримости к враждебной идеологии и морали.

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР вобрало в себя множество предложений и пожеланий, высказанных творческими деятелями и организаторами производства на протяжении последних лет. Мы получили чрезвычайно важный партийно-государственный документ — долгосрочную программу нового этапа развития советского кино.

В арсенале отечественного кинематографа есть фильмы, в том числе и самого последнего времени, которые свидетельствуют о весомых достижениях на различных тематических и жанровых направлениях киноискусства. Среди них оратор назвал такие, как «Твой сын, земля», «Вкус хлеба», «Надежда и опора», «Дублер начинает действовать», «Мужчины без женщин», «Частная жизнь», «Оста-

новился поезд», «Несколько интервью по личным вопросам», «Магистраль», «Берег» и другие. Они раскрывают различные стороны жизни современного человека, поднимают проблемы, волнующие сегодня советских людей, влияют на создание благоприятного для труда и творчества духовно-нравственного климата общества.

Все это относится также к фильмам, поднимающим вопросы воспитания чувств и ответственности человека за свои поступки, к фильмам, утверждающим высокую нравственность наших идеалов. Именно в таком аспекте следует рассматривать зрительский успех лент «Москва слезам не верит», «Однажды 20 лет спустя», «Мужики!..», «Допрос», «Белые Росы», «Влюблен по собственному желанию», «Одиноким предоставляется общежитие», «Вокзал для двоих», «Послесловие», «Военно-полевой роман», «Грачи» и других.

Выступая летописцем современной эпохи, открывая и постигая современные черты героя наших дней, кинематограф уделяет серьезное внимание историко-революционной теме, воссозданию важнейших страниц отечественной истории. Это дилогия «Красные колокола», картина «Ленин в Париже», фильмы о Петре Первом, «Ярослав Мудрый» и «Демидовы», «Юность гения» и «Низами», «Люди на болоте» и «Дыхание грозы».

Особое внимание партия уделяет развитию кино для детей и подростков. Наша кинематография — одна из немногих в мире, где есть кинопродукция, специально ориентированная на детскую аудиторию, подчеркнул докладчик. И здесь есть картины, заслуживающие добрых слов: «Мужское воспитание», «Не хочу быть взрослым», «Ночь коротка», «Пацаны» и другие. Особое значение для самых маленьких зрителей имеет мультипликационное кино.

Все более важную роль в пропаганде достижений в промышленности и сельском хозяйстве, науке и технике, передовых методов труда, в создании портретов выдающихся современников, оперативных публицистических откликов на события в мире стало играть документальное и научно-популярное кино.

Одним словом, сделано и делается немало. Советский кинематограф постоянно и активно отстаивает социалистические позиции, утверждает лучшее и наиболее плодотворное в советском обществе. У нас есть основания говорить о значительных достижениях в киноискусстве.

Но если руководствоваться высокими партийными и государственными требованиями, отметил докладчик, то нужно сегодня сосредоточить главное внимание на нерешенных задачах, с партийной принципиальностью и творческой самокритичностью посмотреть на все наше кинодело. На экраны страны выпускается немало картин неинтересных, слабых, далеких от насущных проблем жизни, от вопросов, волнующих советских людей.

Все это не проходит мимо внимания наших зрителей, которые для себя эту проблему решают просто: такие фильмы не посещаются. Зрители и общественность справедливо критикуют кино за то, что на экране не всегда находит выражение оптимистическая атмосфера нашей жизни, что кино мало дает примеров для подражания.

Прогресс киноискусства впрямую зависит от того, насколько активно и художественно убедительно оно утверждает общественные идеалы, находящие воплощение в образе положительного героя наших дней. Решение этой проблемы остается на сегодняшний день по-прежнему чрезвычайно важной, ключевой задачей нашего кино. Мы не имеем права забывать, что художественное утверждение присущих человеку социалистического общества прекрасных качеств — фактор огромной идейно-политической и воспитательной важности.

Никто не предлагает заниматься украшательством жизни. Никто не призывает художника к бесконфликтному повествованию. Нужен партийный и реалистический взгляд на вещи, нужна ответственность за созидательную направленность фильма, которая и является сущностным отличием искусства социалистического реализма.

В постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР отмечаются серьезные недостатки в работе Госкино СССР в отборе сце-

нариев и оценке фильмов, в планировании и организации фильмопроизводства. Это справедливая критика, и мы обязаны сделать из нее надлежащие выводы и прежде всего повысить уровень требований, обеспечивающих рост идейно-художественного качества каждого фильма. Яркий и убедительный в своей реальной конкретности показ на экране наших достижений, преимуществ советского образа жизни, новых черт героя-современника — это главное направление нашей деятельности. Глубокий анализ проблем, постоянно рождаемых действительностью, свежесть мыслей и чувств — это главный метод значительного совершенствования всего нашего киноискусства.

Нам надо более принципиально и настойчиво, с большей партийной ответственностью подходить к созданию картин о современности и современниках. Надо решительно и безоговорочно поднять в нашей среде авторитет и престижность современной темы, привлекать к постановке таких фильмов крупнейших мастеров, перспективную молодежь, помогая им находить и создавать сценарии с постановкой масштабных, социально значимых проблем, с яркими неординарными характерами героев.

Совершенно справедливой является критика Госкино СССР за недостаточно эффективную реализацию возможностей, заключенных в практике государственных заказов, позволяющих обогатить ряд важных идейно-тематических направлений нашего кино. Все мы знаем, что трудовая деятельность людей, тема рабочего класса, образ кадрового рабочего и его подвига ждут более разностороннего воплощения на экране.

Напомнив о прекрасной традиции воплощения на экране образа коммуниста, раскрытия его авангардной роли в обществе, докладчик отметил, что сегодня, однако, мы имеем только отдельные, да и то не всегда художественно убедительные фильмы, где бы эта важнейшая тема была созвучна созидательной деятельности партии, ее ведущей роли. Новый стимул творческих поисков в деле создания фильмов о нашей современности дает подготовка партии и всего народа к XXVII съезду КПСС.

Далее оратор подробно остановился на военно-патриотической теме в нашем кинематографе, на фильмах, посвященных великому подвигу советского народа в Великой Отечественной войне, вошедших в золотой фонд советского кино и занявших почетное место в социалистической художественной культуре. В них с огромной художественной силой раскрыты истоки массового героизма и патриотизма советских людей, воплощены моральные ценности социалистического строя. Но было бы неверно не заметить, что в некоторых фильмах о войне драматические и трагические страницы преобладают над показом героического. Наши фильмы, воскрешающие страницы недавней войны, должны воспитывать героизм, мужество и стойкость, возвышать душу молодого человека, заряжать его готовностью к подвигу, к защите Отечества, завоеваний социализма.

Еще одним важнейшим направлением советского киноискусства, которое ныне набирает силу, но еще недостаточно осваивается, в докладе были названы политические, публицистические фильмы на международные темы. В качестве положительного примера оратор привел картины «Жаркое лето в Кабуле», «Европейская история», «Тайна виллы «Грета», некоторые документальные ленты. Чтобы вести активную борьбу с идеологическим противником, надо привлечь к созданию актуальных, наступательных лент ведущих мастеров кино, известных журналистов-международников.

Мы — мирные люди, но сложная современная международная обстановка, опасно обострившаяся по вине агрессивных действий империализма, требует от каждого советского человека высокой политической бдительности, твердой решимости отстаивать завоевания реального социализма.

В объявленном Вашингтоном «крестовом походе» против коммунизма активное участие принимают и монополии, контролирующие кинобизнес. Кинематографисты Запада вовлекаются в самые разнузданные антикоммунисти-

ческие кампании, создаются и широко рекламируются фильмы открыто антисоветской направленности. Одним словом, искусство кино превращается в руках реакционеров в оружие «психологической войны». Тем более важно для нас создавать фильмы боевые, наступательные, вскрывающие сущность современного империализма, помогающие разоблачать идеологического противника. Прогрессивное, реалистическое, правдивое искусство, подчеркнул докладчик, когда оно создается талантливыми людьми с подлинным гражданским пафосом и творческим вдохновением, поистине всесильно.

Только хорошо знающий жизнь, увлеченный человек, верящий в общественную миссию своего творчества, может и должен браться за темы высокого и серьезного общественного звучания. И такому художнику на студиях должны быть созданы все условия для наиболее полного осуществления его замысла.

Для плодотворной реализации указаний партии, подчеркнул оратор, нужен высокий уровень мастерства, которого остро недостает во всех звеньях — в режиссуре, в операторском искусстве, в области музыкального и звукового оформления. У нас, к сожалению, далеко не все, начиная работу над фильмом, умеют настроить себя на государственный лад, что сказывается и в неоправданных затратах, в удлинении сроков производства, в неэкономном использовании материалов и в практике формирования съемочных групп.

В докладе был высказан ряд критических замечаний, касающихся организации кинопроизводства, что, в свою очередь, сказывается на художественном и техническом качестве фильмов. Большое внимание в связи с этим было уделено реконструкции кинопроизводства. В проекте плана на 1986—1990 годы предусмотрено выделение Госкино СССР необходимых лимитов государственных капитальных вложений на укрепление и развитие материально-технической базы киностудий, промышленных предприятий и организаций кинематографии. При этом нужно исходить из того, что советский кинематограф — единый организм, и местнический подход здесь совершенно неуместен. Нужно смело, ломая предубеждения, идти на создание централизованных производственных объектов, ускорить разработку и внедрение в производство новых видов кинотехники.

Работать по-новому — а именно к этому призывает постановление — значит работать, как и вся страна, — вдохновенно, с напряжением всех творческих сил, с чувством ответственности за каждый фильм, подчеркнул Ф. Т. Ермаш. И к нам, работникам кино, обращены слова Константина Устиновича Черненко, прозвучавшие в его речи на апрельском Пленуме ЦК КПСС: «...Будет правильно, если все мы, каждый из нас запретим себе какую бы то ни было расслабленность. Беспокойство, даже, если хотите, тревога за государственный план не должны оставлять нас ни на минуту. И давайте договоримся: за всякий срыв, за любые недоделки, допущенные в этом году, спрос должен быть строже, чем когда-либо. Иной наша партийная позиция быть не может».

В решении вопросов социального воздействия искусства, продолжал докладчик, Коммунистическая партия исходит из принципиального марксистско-ленинского положения о демократизме художественного творчества и его значении как фактора культурного прогресса. Мы будем и впредь настойчиво и последовательно бороться за высокохудожественный, массовый, народный кинематограф.

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР по своему духу и существу как раз и направлено на то, чтобы вовлечь в действие все резервы кинематографа, направить все его художественные силы на максимально полное удовлетворение запросов и потребностей зрителей.

Повышение общественной действенности киноискусства неразрывно связано с повышением культуры кинообслуживания населения. Идейная направленность, художественное качество произведений для того, чтобы стать действенным фактором духовной жизни народа, должны быть помножены на внимание и заинтересованность зрителей. Для этого, в первую очередь, необходимо, чтобы каждый

фильм нашел своего зрителя, а каждый зритель имел возможность посмотреть интересующий его фильм.

Рост идейно-художественного уровня и идейно-эстетического воздействия кинофильмов во многом зависит от кинокритики и киноведения, которые должны помогать социальному функционированию фильма, его идеологическому воздействию на зрителя. Критика должна с партийных позиций помогать и зрителю, и художнику разбираться во всем многосложном потоке фильмов, поднимать идейно-художественный тонус кино, решительно поддерживать его позитивный поиск, твердо стоять на позициях социалистического реализма, быть непримиримой к идейным шатаниям, серости и ремесленничеству на экране.

Докладчик подробно остановился на проблеме активизации международных связей советских кинематографистов, расширения проката наших фильмов на мировом экране. Советские картины, в большинстве своем не известные массовому зрителю капиталистических стран, сохраняют эффект новизны, умноженный возрастающим интересом к нашей стране. Конкуренция на мировом рынке должна стимулировать у нас создание конкурентоспособных произведений. Конечно, мы никогда не будем делать фильмов «специально для экспорта». Но повышать их зрелищный потенциал, занимательность, остроту и яркость нужно и для советского, и для зарубежного зрителя, разумеется, укрепляя наши принципиальные идейно-художественные позиции, а не поступаясь ими.

Необходимо расширять и совершенствовать сотрудничество с кинематографистами социалистических стран. Особое внимание следует уделять связям с кинодеятелями стран, освободившихся от колониальной зависимости, в первую очередь тех из них, которые избрали социалистическую ориентацию.

Более строго и взыскательно надо подходить к отбору произведений зарубежного киноискусства для советского проката, активнее использовать работы прогрессивных кинематографистов капиталистических стран в контрпропагандистской деятельности. Прогрессивный западный художник — наш союзник в борьбе против угрозы ядерной катастрофы, за мир, дружбу и взаимопонимание между народами. Постановление возлагает на нас обязанность координации усилий прогрессивных художников кино в борьбе за мир и социальный прогресс.

Эффективность контрпропаганды теснейшим образом связана с экранной пропагандой преимуществ социализма, советского образа жизни, политики мира КПСС и Советского государства. А этому должен служить каждый фильм, создаваемый на киностудиях страны.

Впереди большая работа по выполнению постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР, сказал в заключение докладчик. Мы обязаны рассматривать его как государственное задание, как партийный наказ, направленный на повышение роли кинематографа в коммунистическом созидании. От имени участников совещания Ф. Т. Ермаш заверил Центральный Комитет КПСС, его Политбюро, товарища К. У. Черненко, что работники советского кино отдадут весь свой опыт, талант и труд делу партии и народа, создадут произведения, достойные исторических свершений строителей коммунизма.

Постановление ЦК КПСС, Совета Министров СССР представляет собой историческую веху в истории советского киноискусства, подчеркнул открывший прения режиссер С. А. Герасимов. В этом важном документе нашли отражение все насущные проблемы и потребности нашего кинематографа, он является подлинно государственным планом дальнейшего развития советского киноискусства. Он уделил большое внимание задачам воспитания творческой смены, проблемам ее идейно-нравственной закалки. Один из старейших мастеров советского кино выразил уверенность, что молодые кинематографисты ответят на заботу партии вдохновенным творческим трудом, будут высоко нести знамя советского киноискусства.

В постановлении, которое мы сегодня обсуждаем, сказал генеральный директор киностудии «Мосфильм» Н. Т. Сизов, наряду с высокой оценкой вклада кинематографистов в дело идейного, нравственного и эстетического вос-

питания советских людей высказана прямая и откровенная критика, указывающая пути устранения недостатков в нашей творческой деятельности. К сожалению, и с нашей маркой еще выходят средние и слабые фильмы, малозначительные по тематике, слабые по художественному воплощению. Коллектив киностудии полон решимости устранить эти недостатки, конкретными делами ответить на новую заботу партии о советском кинематографе. Параллельно с работой над сценарным портфелем будущих лент мы будем обеспечивать успешное завершение картин, находящихся в производстве, их высокий идейно-художественный уровень, сконцентрируем внимание на нерешенных организационных и производственных проблемах.

Расцвет и успехи одной из самых молодых наших кинематографий — литовской — впрямую связаны с великим братством наших народов, с ленинской национальной политикой, сказал актер Д. Ю. Банионис. Интернационализм — в крови советских людей. Но было бы наивно думать, что тем самым снимаются все вопросы. Там, где мы, что называется, недорабатываем, начинают работать наши идеологические противники.

По сути дела, категории национального и интернационального в нашей жизни диалектически взаимосвязаны. Сегодня каждое национальное киноискусство наших республик, являясь глубоко самобытным, обогащает другие кинематографии и в свою очередь впитывает в себя все лучшее, что есть у них. Расцвет каждой из наших национальных киношкол — это и расцвет всего советского киноискусства, а неудача, спад в свою очередь тотчас же отражаются на общем состоянии всего кинематографа. Не будем забывать, что сегодня добрая половина всей кинопродукции создается на республиканских студиях. И наша общая забота — сделать все, чтобы поднять идейно-художественный уровень их работы.

Эту тему продолжил в своем выступлении председатель Госкино Украинской ССР В. Я. Стадниченко. Он рассказал о большом успехе XVII Всесоюзного кинофестиваля, который завершился в столице Украины, наглядно продемонстрировав расцвет многонационального советского киноискусства. На фестивале среди других были отмечены наградами ленты украинских мастеров экрана, но мы прекрасно понимаем, подчеркнул оратор, что это аванс на будущее. Сейчас в связи с принятым постановлением мы разрабатываем меры по дальнейшему совершенствованию кинематографического процесса в республике.

Счастливая доля выпала советским актерам — воплощать в зримых образах на экране богатый духовный мир современников, а значит, быть первооткрывателями нового человека, рождающегося, формирующегося в сегодняшней нашей жизни и устремленного своими делами и помыслами в день завтрашний, сказала актриса Л. А. Чурсина (Москва).

В преддверии XXVII съезда КПСС почетная задача кинематографистов — воссоздать на экране героические страницы истории нашей партии, подвижнической жизни ленинской гвардии коммунистов. Ведь не за горами уже то время, когда мы и все прогрессивное человечество отметим столетие нашей партии.

Сегодня трудно назвать область человеческой деятельности, которая бы находилась вне сферы забот коммунистов, партийных работников. Работая над воссозданием на экране образа героя нашего времени, необходимо помнить ленинские слова о партийном руководителе, который должен обладать в высшей степени способностью привлекать к себе людей и в достаточной степени солидными научными и техническими знаниями для проверки их работы. Думается, что в наши дни ленинское требование обрело особую актуальность. Воплотить такой образ на экране — мечта не только моя, но и многих моих коллег по «актерскому цеху».

Путь развития советского кино в лучших его свершениях был всегда сориентирован на теснейшую связь с жизнью народа — созидателя, творца, строителя нового мира, заявил первый секретарь правления Союза кинематографистов СССР Л. А. Кулиджанов. Советские фильмы неизменно несли людям слово правды, самые высокие идеалы социальной справедливости, веру в человека, в его высокое призва-

ние. Этими, завещанными нашими учителями традициями советское кино дорожит, гордится, исповедует их и сегодня.

Многонациональное киноискусство Страны Советов способно решать задачи любой сложности. На заботу партии мы обязаны ответить реальными делами — фильмами, которых ждет наш народ. А долги у нас перед ним большие. У нас еще мало хороших фильмов, посвященных современнику, человеку-созидателю. А ведь это — одно из главных тематических направлений советского кино. Кинематографисты подчас уходят от сложных, острых жизненных проблем к бытописательству, к мелким частным конфликтам, лежащим на периферии главных общественных интересов современности. Оратор выразил надежду, что постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР поможет мастерам экрана четче соотнести свои позиции с требованиями времени.

Необходимо создавать больше ярких контрпропагандистских фильмов, которые помогли бы разоблачать нашего идеологического противника, вскрывали бы звериную сущность международного империализма, активно участвовали в борьбе за мир на земле, за предотвращение атомной катастрофы. Сложнейшее время, в которое мы живем, требует от нас мобилизации всех творческих сил, всех мощных средств, какими располагает кинематограф.

Правдивое, убедительное слово советского киноискусства особенно важно сейчас, в столь напряженный момент мировой истории, сказал режиссер и актер Е. С. Матвеев. Американские империалисты взвинчивают гонку вооружений, предприняли беспрецедентную кампанию по одурманиванию, одурачиванию народа. В такой момент среди наших художников не может быть равнодушных, каждый должен считать себя мобилизованным на создание произведений, несущих миру правду о человеке Страны Советов, наших великих идеях. Советское государство предпринимает титанические усилия в борьбе за мир. И мы, кинематографисты, обязаны внести свой весомый вклад в это священное дело. В сегодняшнем беспокойном, взрывоопасном мире художник не может проходить равнодушно мимо таких волнующих человечество проблем, как борьба народов за свободу и национальную независимость, за главное право человека — право на жизнь. Нужно срывать маски с врагов гуманизма и прогресса. Это наше право и обязанность, и только одного права нет у нас — делать плохие фильмы.

Тема ответственности художника перед временем прозвучала и в выступлении узбекского кинорежиссера Ш. С. Аббасова. Наши идеологические противники, сказал он, пускают в ход ложь, дезинформацию, чтобы любым путем опорочить достижения Страны Советов. И мы, мастера киноискусства, должны своим творчеством делать все, чтобы сорвать маску с буржуазной пропаганды, раскрывать звериный, человеконенавистнический лик империализма. Особенно важно, насущно необходимо нести высокую и вдохновляющую правду о нашей стране, ее революционном прошлом, о великих достижениях реального социализма. Решение этой грандиозной задачи имеет особое значение для воспитания новых поколений советских людей в духе социалистического интернационализма и патриотизма.

На вопросах воспитания подрастающего поколения заострил внимание и кинорежиссер Н. С. Михалков (Москва). Партия, сказал он, учит нас воспитывать детей в духе подлинного интернационализма. Но любовь, уважение к другим народам немыслимы без истинного патриотизма и уважения к собственной национальной культуре и традициям. Важнейшей задачей кинематографистов является создание ярких картин, помогающих молодежи познавать себя. Нам нужен герой, которого зритель признает, в которого поверит, захочет ему подражать.

Профессия подарила мне счастливую возможность непосредственно выходить к зрителям, на себе проверять верность, актуальность и художественность авторских замыслов, сказала туркменская актриса М. Аймедова. Искусство в руках художника — могучее оружие. Продолжая эту мысль, мне хочется сказать, что актер всегда на передовой. Он под прицелом зрительских взглядов, чувств, мыслей, мнений. Правда, в искусстве всегда действует

обратная связь: чем сильнее эмоциональный заряд, возникающий в кинозале, тем дольше и плодотворнее жизнь артиста. Нет в зале огня — артист мертв на экране. Так давайте подумаем, всегда ли авторы, режиссеры, посылая нас, артистов, на передовую, обеспечивают нам крепкие тылы?

Наверное, старая привычная модель «сценарий — фильм» сегодня уже не всегда приемлема. Необходимо совершенствование нашего сценарного дела, смелое использование коллективных, новых форм работы над сценариями.

Это особенно важно для национальных кинематографий нашего региона — республик Средней Азии и Казахстана, где сценарная проблема — одна из самых острых. Мне хочется недоуменно спросить наших сценаристов: почему до сих пор не стало объектом глубокого художественного осмысления такое социально значимое явление, как женщина Востока — государственный деятель, ученый с мировым именем, крупный руководитель? Я хорошо знаю таких женщин, моих землячек, и не перестаю восхищаться богатством и многомерностью их духовной жизни, умением оставаться на высоте не только в наших равных с мужчинами правах, но и в не очень равных обязанностях в семье и быту.

Об актуальных проблемах документального экрана говорил кинорежиссер И. И. Гелейн (Москва). Он подчеркнул, что мастера образной публицистики видят свой долг в создании произведений, откликающихся на самые важные события нашего времени, зовущие к борьбе за мир, против угрозы новой войны. Выступающий обратил внимание на вопросы технической оснащенности документального кино и, в частности, на низкое качество съемочной аппаратуры и кинопленки, которые все еще оказывают негативное влияние на производство фильмов.

Творческие замыслы в кино, как и в любом другом виде искусства, неотделимы от их реального воплощения, сказал кинодраматург А. Б. Гребнев (Москва). Постановление партии и правительства по вопросам кино затронуло всех, кто занимается созданием фильмов. Мы, сценаристы, с особой остротой ощущаем сегодня ответственность, которую несем наряду с режиссерами, операторами и актерами за идейный и художественный уровень фильмов.

О проблемах, волнующих кинофикаторов, осуществляющих связь кино со зрителем, говорил начальник управления кинофикации Ленгорисполкома А. Я. Витоль.

Время, в которое мы живем, заявил режиссер и актер С. Ф. Бондарчук, требует от художника творить так, как никто до него не творил, создавать такие фильмы, чтобы человек понял главное свое назначение — творить добро, украшать землю, растить сады, строить солнечные города. Это и есть призвание искусства. Это и есть главное, человеческое содержание наших фильмов.

Мы, советские художники, — люди партийной ответственности за порученное дело. Каждый из нас должен лично отвечать за свой фильм. Больше доверия и веры — это значит и больше личной ответственности. Доброе имя режиссера в титрах должно служить как бы знаком качества. И в той же степени имя может стать позорным клеймом — на фильме сером, унылом, бескрылом.

Первый секретарь правления Союза кинематографистов Грузии Э. Н. Шенгелая с удовлетворением говорил о большом внимании, которое уделено в постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР проблеме роста технической оснащенности кинопроизводства. Это открывает перед нами новые возможности, сказал он, позволит значительно расширить зрительскую аудиторию.

Проблеме преемственности поколений в советском кинематографе посвятил свое выступление режиссер В. И. Трегубович (Ленинград). Творческая смена ленинградского кино успешно осваивает важнейшие темы, в том числе традиционную для мастеров экрана города на Неве — ленинскую.

На совещании выступил тепло встреченный собравшимися товарищ Г. А. Алиев.

Участники совещания с большим подъемом направили приветственное письмо Центральному Комитету КПСС, Совету Министров СССР, товарищу К. У. Черненко.

(ТАСС)

Боевые задачи советских кинематографистов

Выступление члена Политбюро ЦК КПСС, первого заместителя Председателя Совета Министров СССР Г. А. Алиева

Всесоюзное совещание работников кинематографии в столь широком и представительном составе — крупное событие в общественной и культурной жизни страны. Здесь собрались люди, отдающие свои силы, опыт и талант искусству, которое пользуется любовью всех советских людей, обогащает их духовный мир, активно служит делу партии и народа.

Мне доставляет большое удовольствие передать вам от имени Центрального Комитета партии, Политбюро ЦК, товарища К. У. Черненко горячий привет и самые добрые пожелания.

Работа сегодняшнего совещания, как и вся общественная и политическая жизнь нашей страны, проходит под определяющим воздействием решений апрельского (1984 г.) Пленума ЦК КПСС, первой сессии Верховного Совета СССР, положений и выводов, содержащихся в выступлениях Константина Устиновича Черненко. Они с новой силой продемонстрировали незыблемость ленинской генеральной линии нашей партии, выработанной XXVI съездом КПСС и закрепленной последующими Пленумами Центрального Комитета, дали мощный импульс многогранной созидательной деятельности народа, главное содержание которой составляет совершенствование развитого социализма.

Жизнь убеждает, что решение встающих перед нами больших и сложных задач невозможно без постоянного совершенствования самого советского человека — активного, убежденного строителя нового общества. На достижение этой важнейшей цели направлена развернутая концепция идеологической деятельности долговременного значения, выдвинутая на июньском (1983 г.) Пленуме ЦК КПСС, в речах и статьях товарища К. У. Черненко. Без малого год, отделяющий нас от июньского Пленума, убедительно свидетельствует о том, что практическое осуществление его установок оказывает благотворное влияние на общественно-политическую и духовно-нравственную атмосферу в стране.

Первостепенную роль в становлении нового человека призвана сыграть культура общества развитого социализма. «Формировать, возвышать духовные потребности человека, активно влиять на идейно-политический и нравственный облик личности...» — так емко и вместе с тем с исчерпывающей полнотой сформулировал в докладе на июньском Пленуме товарищ К. У. Черненко важнейшую миссию социалистической культуры.

При этом наша партия, ЦК КПСС исходят из того, что в условиях развитого социализма литература и искусство приобретают все большее значение в духовной жизни советских людей. Мы не мыслим себе формирования всесторонне, гармонично развитой личности без еще более широкого приобщения масс к художественным ценностям. А это значит — возрастает гражданская, социальная ответственность художника за содержание, идейную направленность, воспитательное воздействие его произведений.

Своим творчеством деятели советской литературы и искусства активно помогают партии воспитывать трудящихся в духе высоких идеалов коммунизма, обогащать их идейно, нравственно, эстетически, прививать священное чувство любви к социалистической Родине. Весомый вклад в решение этой благородной задачи вносят работники советской кинематографии. Кино является мощным оружием идеологиче-

ской работы партии, воспитания и просвещения зрителя.

И очень важно, чтобы в современных условиях оно еще лучше, еще эффективнее служило советскому народу, делу коммунизма. Из этой цели исходили ЦК КПСС и Совет Министров СССР, принимая постановление «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии».

Постановление представляет собой по сути конкретную программу дальнейшего развития советской кинематографии на длительную перспективу. В нем четко сформулированы высокие требования, которые предъявляют к нашему кино современная действительность, возросшие духовные запросы советских людей, определены важнейшие задачи дальнейшего повышения идейного и художественного уровня фильмов, улучшения организации их производства и проката. Постановление вооружает надежными идейными и творческими ориентирами, которые помогут глубже постичь и ярче отобразить на экране политические, социальные и нравственные процессы, происходящие в советском обществе и на мировой арене, будут способствовать усилению влияния кинопроизведений на духовное развитие нашего народа.

Задачи и требования идейно-художественного порядка в постановлении тесно увязаны с обширным комплексом мер, направленных на укрепление материально-технической базы кинематографии, решение ее насущных организационных, финансовых и хозяйственных вопросов. Удовлетворены практически все пожелания кинематографистов в этой области. Так что и в этом плане постановление является одним из самых всеобъемлющих, масштабных за всю историю советского кино, подводит под его развитие прочную материально-финансовую базу.

Г. А. Алиев выразил уверенность, что на заботу ЦК КПСС и Советского правительства деятели кино ответят созданием новых высокоидейных и художественно совершенных произведений, ярко раскрывающих величие и героизм нашего времени, духовную красоту советского человека, помогающих в титанической борьбе нашей партии за торжество идеалов мира и коммунизма.

Советским кинематографистам есть чем гордиться. Руководствуясь незыблемыми ленинскими принципами партийности и народности искусства социалистического реализма, они создали десятки фильмов, которые умножали энергию строителей первых пятилеток и помогли партии воспитать миллионы беззаветных патриотов, победивших фашистских агрессоров. Опаленный огнем войны, советский кинематограф шел на врага вместе с солдатом, укрепляя мужество воинов, их стойкость, героический порыв, волю к победе. В послевоенные десятилетия советское кино предстало как активный участник преодоления тяжелейших последствий войны, ускорения всестороннего прогресса страны, решения грандиозных задач строительства развитого социализма.

И в наши дни мастера экрана обогащают советскую культуру идейно и профессионально зрелыми, умными, талантливыми фильмами. В них освещены прошлое и настоящее народа, сосредоточено внимание на действительно ключевых проблемах жизни советского общества во всей ее многогранности, проблемах, по-настоящему волнующих людей. Благодарный отклик, который получили такие фильмы у миллионов советских тружеников, вновь подтверждает непреложную истину: только тесная связь художника с жизнью, реальностью, ее глубокое и правдивое отражение открывают верный путь к творческим достижениям, к всенародному признанию.

Но жизнь идет вперед, предъявляя кинематографу все новые требования, усложняя его задачи. Деятели советского кино хорошо знают: чтобы достойно ответить на ожидания партии и народа, нужно быть реальным и активным участником созидания нового общества. Опыт учит, что искусство наилучшим образом выполняет свое высокое назначение, когда оно не только идет в ногу с жизнью, но и опережает ее, когда художник смело заглядывает в завтрашний день, умеет убедительно и ярко, художественно правдиво показать через призму сегодняшнего дня будущее, перспективу. Чувство неудовлетворенности достигнутым, стрем-

ление к еще более высоким рубежам в творчестве — благородное и плодотворное чувство, которое всегда отличало и отличает настоящих художников.

Весь ход нынешнего совещания убеждает, что работники кино ясно сознают масштабы и значимость предстоящих творческих свершений, нацелены на них. Состоялся серьезный, заинтересованный разговор о путях дальнейшего развития советского киноискусства, производства и проката фильмов, разговор, в котором наряду с профессиональными подняты вопросы широкого, идейно-политического звучания.

Стремление к глубокому художественному осмыслению современности — давняя традиция советского кино. Однако сегодня она нуждается в дальнейшем развитии, причем значительном. Мы вступили в исторический период динамичных перемен, связанных с совершенствованием развитого социализма.

Жизнь нашего современника, труженика и творца, обогащается новым содержанием, ибо каждое мгновение ее повседневности связано с множеством проблем и явлений общественного развития, то есть с самой социальной действительностью. Эта связь подчас недоступна поверхностному взгляду, нелегко обнаруживает себя на уровне быта. Но осознание ее — одно из важных обстоятельств пробуждения в человеке гражданской активности, творческой смелости, государственного подхода. Сила искусства и заключается в его способности с впечатляющей конкретностью, в убеждающих своей правдой образах воссоздать правду жизни, раскрывая органическую связь, постоянное взаимодействие между миром отдельной личности и большим миром истории.

Процесс социального и нравственного совершенствования личности является важнейшим предметом художественного исследования. Показать его средствами искусства всесторонне, объективно — это значит участвовать в ускорении, в активизации самого процесса. Но, к сожалению, еще часто подлинное исследование подменяется на экране или бледными «зарисовками» частных случаев, не способных передать всей полноты социальной реальности, или воплощением сугубо личных, субъективных представлений авторов фильма о современнике и современности. Безусловно, личное, лирическое восприятие жизни и человека вполне правомерно, даже необходимо в искусстве. Однако оно плодотворно лишь в том случае, если улавливает объективную логику, закономерность событий, правдиво, с верных авторских позиций отражает их, если подкреплено стремлением и умением художника подняться до понимания диалектики социально-экономического прогресса общества и развития личности, исторической обусловленности ее судьбы.

Практика кинематографа показывает, что фильм оставляет след в душах людей, оказывает влияние на зрителя прежде всего цельностью личности, благородством поступков, нравственной и интеллектуальной привлекательностью своих героев, а главное — их стремлением отдать себя всего без остатка народу, партии, стране. Интересность, масштабность личности героя, глубокое раскрытие его характера — важнейшее условие успеха, действенности и «долгожительства» фильма. Вот почему среди актуальных задач кинематографического творчества следовало бы особо выделить убедительное реалистическое изображение нашего современника — будь то рабочий или колхозник, инженер или ученый, партийный работник или военнослужащий — с присущими ему высокими идейно-политическими и моральными качествами, духом творчества, непримиримостью ко всему, что мешает нам идти вперед.

Речь идет не о надуманном, «розовом», как когда-то было принято говорить, герое, которого в жизни нет и в которого, следовательно, зритель не поверит. Мы ждем от советского кинематографа реального положительного героя, близкого, понятного советским людям, такого героя, в котором они бы узнали черты своих товарищей по работе, своих современников. Безусловно, сегодня создать такой положительный образ и сценаристу, и режиссеру, и актеру труднее, чем это было в кинематографе, скажем, 30-х — 40-х — 50-х годов. Люди стали духовно, интеллектуально, морально богаче, динамичнее и сложнее стала жизнь, выросли вкусы и запросы зрителей. Но положительный герой — яркий, сильный, привлекательный, дея-

тельный, мужественный человек — остро необходим на экране. Его нам недостает, хотя в реальной жизни таких героев миллионы. Не случайно в ряде писем в ЦК, газеты и журналы советские зрители справедливо сетуют на то, что в кино последних лет негативные персонажи получаются подчас интереснее, а в чем-то даже привлекательнее положительных. С их мнением можно согласиться, но мириться с таким положением нельзя.

Своего рода полпредом кинематографа в кинотеатре или на телеэкране, сказал далее оратор, является прежде всего актер. Именно через него идут к зрителю токи мысли и чувства, заключенные в фильме. Именно на нем перекрещиваются усилия сценариста, режиссера, оператора, художника в изображении человека на экране. Мы кровно заинтересованы в том, чтобы личность и профессиональное мастерство актера помогали углублять художественные образы, усиливать их достоверность и поучительность.

С проблемой изображения нашего современника связаны критерии правдивости искусства. Образ героя только тогда воздействует на зрителя, когда он обладает достоинствами объективности, воплощает в себе черты человеческих характеров и отношений, кинематографически выразителен, освещен изнутри светом коммунистической идеи. Образ же сочиненный, надуманный оставит зрителей равнодушными, как бы ни оснащался он экранными красивостями.

При определении критериев правдивости художественного произведения, очевидно, надо исходить из того, что процесс формирования нового человека так же непрерывен и сложен, как непрерывна и сложна наша жизнь. Искусство участвует в этом процессе образами, концентрирующими в себе практический опыт народа и красоту нашего идеала.

В докладе товарища К. У. Черненко на июньском Пленуме ЦК КПСС говорилось о том, что наше продвижение вперед сдерживают неполадки в хозяйственном механизме, не удовлетворяющая нас производительность труда, недостаточные гражданская зрелость и дисциплинированность части людей.

Партия делает все необходимое, чтобы навести порядок во всех областях нашей жизни, поднять на новый уровень работу в сфере нравственного воспитания человека. Борьба за укрепление дисциплины и организованности, за то, чтобы каждый человек трудился на своем участке по совести, ответственно, эффективно и качественно, за устранение из нашей действительности и морали всего чуждого социалистическому образу жизни — это не кампания, а твердая, постоянная политика партии. И очень важно, чтобы деятели кино участвовали в этой борьбе еще активнее и действеннее.

Правдивость фильма предполагает экранное раскрытие противоречий жизни. В нашей кинематографии должна быть четкая, принципиальная линия, обращенная против одностороннего, однокрасочного изображения реальности, когда утверждение позитивных начал превращается в благостное изображение жизни, а критика негативных явлений — в коллекционирование всякого рода деформаций.

В советском обществе давно уже сложились нормы и традиции, соединяющие политику и быт, социальные и нравственные проблемы человека. И это естественно и вполне оправдано, что советское кино так часто обращается к теме морали и нравственных исканий, утверждая высокую культуру чувств, моральную чистоту, душевное благородство человека социализма. Издержки здесь обычно возникают в тех случаях, когда изображение быта превращается в засилье бытовщины на экране, когда так называемая личная жизнь отрывается от жизни общественной, когда неясна авторская позиция в отношении негативных явлений и их носителей.

И еще об одной проблеме, неразрывно связанной с правдивостью киноискусства. Мастера кино, его теоретики и критики хорошо знают, что дальнейшему повышению действенности фильмов могут помешать как оригинальничанье, рассчитанное на так называемую элиту, так и упрощенчество, несовместимое с истинным искусством. Кинематограф должен разговаривать с массовым зрителем на языке высокого искусства, доступном интеллектуальному пониманию и эмоциональному восприятию.

Советское кино всегда отличал интерес к исторической теме во всем ее диапазоне. Значение этих фильмов в первую очередь в том, что они приобщают молодые поколения к великим завоеваниям и героическим традициям нашего общества и народа, воспитывают на них. Не менее важно, что каждый такой фильм, как бы протягивает ниточку от прошлого к настоящему и наоборот, заставляя тем самым задуматься над историческим процессом в целом. А это налагает на художника чрезвычайно большую ответственность, требует от него последовательного историзма, предельной добросовестности и верности исторической правде, причем верности не только и не столько в деталях, сколько в раскрытии объективной логики исторических событий, их четкой классовой оценки. Отход от ясных, методологически выверенных позиций в освещении прошлого чреват, как показывает художественная практика, искаженным видением как отдельных деятелей, так и целых исторических периодов.

Нельзя умолчать о том, что в последнее время заметно ослабла творческая активность кинематографистов в работе над социально глубокими фильмами, посвященными истории революции, гражданской и Великой Отечественной войнам. Масштаб в подходе к такого рода темам нередко снижается увлечением легковесными приключенческими лентами, в которых все строится на внешней динамике сюжета, отсутствуют крупные характеры, глубокие обобщения.

Думаю, вы согласитесь, что историческая тема требует особой тщательности, предельной точности и даже, пожалуй, щепетильности, деликатности в обращении с фактами, прежде всего в том, что касается освещения, трактовки исторических событий и личностей. Приходится говорить об этом, потому что в некоторых фильмах, как, впрочем, и в отдельных произведениях литературы, ссылки на право художника «домысливать» определенные события и характеры подчас ведут к вольностям в отношении исторических фактов и личностей.

С огорчением приходится отмечать и слабую работу кинематографистов по выполнению постановления ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». По-прежнему очень редко подростки имеют возможность встречаться с фильмами, рассчитанными на их психологию, а самые маленькие зрители собственно детских фильмов не видят. Это серьезный недостаток нашей кинематографии, тем более нетерпимый в условиях осуществления школьной реформы, когда партия так широко и фундаментально ставит вопросы воспитания подрастающего поколения.

За последние годы заметно возросла общественная значимость документального кино — этого неотъемлемого и важного звена нашей системы средств массовой информации и пропаганды, действенного инструмента просвещения масс. Госкино СССР следует позаботиться о том, чтобы публицистические, научно-популярные, хроникальные фильмы своевременно доходили до зрителей, занимали достойное место в кинорепертуаре. Немалыми возможностями для того, чтобы улучшить их показ на наших домашних экранах, располагает и телевидение.

Одним из важнейших участков работы кинематографа становится сегодня создание фильмов на международные темы. Здесь активно трудятся публицисты экрана — документалисты, больше стало художественных фильмов этого направления. Но надо признать, что произведений, профессионально ярко, художественно и эмоционально убедительно разоблачающих империализм, фильмов, которые бы умело и талантливо пропагандировали миролюбивые цели политики Советского государства, все еще недостаточно. А как важно, чтобы именно такие кинопроизведения пробивали бы себе дорогу на международный экран, да и во внутреннем прокате пользовались бы повышенным интересом.

Среди создателей фильмов, к сожалению, немало мастеров, которые уходят от важных явлений современности, ее острых вопросов, выдвигаемых ею актуальных тем. Для поощрения работы над такими фильмами слабо используется система госзаказов. Не забудем, что по госзаказам сняты «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь», «Щорс» и «Ленин в Октябре», «Ос-

вобождение» и «Великая Отечественная». Эти и другие аналогичные примеры достойны того, чтобы всегда помнить о них, составляя планы выпуска новых фильмов.

Г. А. Алиев подчеркнул, что для кинематографистов наших дней сохраняют свое живое значение и высокую поучительность фильмы основоположников советского кино, лучшие кинопроизведения, вышедшие в суровые годы Отечественной войны и в послевоенный период. Чапаев и Максим, председатели колхозов Александра Соколова и Егор Трубников, солдаты Андрей Соколов и Алеша Скворцов, коммунист Василий Губанов и бригадир строителей Потапов вошли в нашу жизнь как духовные спутники и друзья каждого из нас, стали, говоря языком классиков прошлого века, властителями дум. Преемственность традиций кинематографической мысли и творческой практики требует повышенного внимания к опыту создания таких образов, обогащения традиций новыми открытиями.

Поиски таких открытий идут повсеместно. Ведь советская кинематография — это содружество национальных кинематографий, объединенных общностью идеологии и целей, верностью делу партии. Кинематографисты братских республик живут и развиваются в обстановке постоянного взаимодействия, взаимопомощи. Такое взаимодействие не нивелирует их, не уничтожает национальные особенности и своеобразие, а взаимно обогащает каждую из них.

На наших глазах идет, набирает силу процесс расцвета и сближения советских наций и народностей. Он заявляет о себе везде: в экономике, в социальной сфере, культуре, быту. Это одна из важнейших тенденций жизни Страны Советов. И долг советских кинематографистов — всемерно способствовать ее утверждению, создавая фильмы, проникнутые духом интернационализма, правдиво и ярко отображающие процессы сближения советских народов, их нерушимую ленинскую дружбу.

Далее выступающий остановился на значении художественной критики для плодотворного развития кино. За последние годы место критики, ее положение как составной части нашей кинематографии заметно окрепло, возросла ее роль в художественном творчестве, поднялся теоретический уровень. И все же она может и должна значительнее, сильнее влиять на всю идейно-творческую атмосферу, сам художественный процесс создания фильмов. Чтобы находиться на уровне требований времени, критик должен прочно стоять на марксистско-ленинских позициях, последовательно руководствоваться ленинскими принципами, ленинской методологией в анализе происходящих в кино процессов. Его партийность, принципиальность в том и состоит, чтобы своей деятельностью способствовать созданию произведений, которые правдиво отражают жизнь нашего общества, интересы и чаяния советского народа, утверждают наши гуманистические идеалы.

Наша печать поступила бы правильно, усилив внимание к проблемам киноискусства, пропаганде его достижений, повысив уровень и разнообразие своих публикаций на эту тему.

Воздействие критики на наш кинематограф, несомненно, усилится, если она еще больше приблизится к практике создания фильмов, включая работу киностудий. Кинокритик должен стать непременным и активным участником творческого процесса на всех его этапах, начиная с обсуждения тематических планов и сценариев и кончая сдачей фильма. К сожалению, такое тесное сотрудничество критиков и сценаристов, режиссеров, операторов, художников — пока еще редкое явление.

Понятно, критика не должна быть уделом одних только профессионалов. Критику и самокритику мы рассматриваем как могучую движущую силу всей нашей жизни. Вот почему руководству Госкино, Союза кинематографистов, киностудий, партийным и профсоюзным организациям следует проявлять постоянную заботу о развитии обстановки принципиальной взыскательности во всех сферах кинопроизводства. Работники кино извлекут для себя несомненную пользу, если будут чутко прислушиваться к пожеланиям, предложениям и замечаниям зрителей — внимательных, требовательных и доброжелательных ценителей искусства.

Говоря как о текущих, так и перспективных проблемах развития советского кино, мы, естественно, обращаем свой взор к молодому поколению наших кинематографистов. Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР выдвигает как задачу первостепенной значимости повышение качества работы с молодежью.

Ее творческий рост предполагает органическое соединение профессионального обучения с формированием у молодого художника марксистско-ленинского мировоззрения, глубокого понимания идейных и художественных принципов искусства социалистического реализма, с гражданским становлением и самовоспитанием.

Нас не могут не беспокоить факты, когда отдельные молодые сценаристы, режиссеры, актеры общественно пассивны, боятся смелого вторжения в жизнь, уходят от острых современных тем, замыкаясь подчас на локальных, камерных сюжетах или экранизациях. Ведь все это порождает мелкотемье, ослабляет гражданский пафос в творчестве. Молодые кинематографисты смогут стать достойной сменой, если будут глубоко изучать жизнь, творчески осваивать опыт старших поколений мастеров, бережно храня и приумножая замечательные традиции советского кино.

Помощь молодым художникам не должна превращаться в мелочную опеку, которая лишь затягивает процесс их идейного и творческого становления. Нужно больше доверять тем из них, которые созрели для самостоятельной работы, давать им возможность попробовать себя в настоящем, большом деле.

Искусство кино, пожалуй, как никакое другое, способно преодолевать границы между государствами, доходить до самой широкой зрительской аудитории за рубежом. Наши фильмы несли и несут сотням миллионов людей во всех уголках земного шара правду о Стране Советов, советском образе жизни, реальном социализме, о миролюбивой внешней политике нашей партии и государства.

Советская кинематография по праву снискала себе высочайший международный авторитет, создала произведения, вошедшие в классику мирового кино. Наши фильмы идут на экранах десятков стран, отмечены призами самых представительных кинофестивалей.

Хотелось бы подчеркнуть при этом, что подлинный успех у зарубежных зрителей всегда имели те советские ленты, которые правдиво и художественно убедительно рассказывали о революционных преобразованиях в нашей стране, раскрывали характер советского человека — патриота и интернационалиста, активного созидателя нового строя, непоколебимого защитника социалистической Родины. Советское кино всегда было и остается страстным поборником идеалов гуманизма, мира, свободы и социального прогресса. И именно в этом источник его огромной идейной и нравственной силы, подлинно всемирного признания.

Сегодня, когда по вине империализма, прежде всего американского, резко обострилось международное положение, когда идеологические центры Запада развязали против нашей страны, других братских государств ожесточенную «психологическую войну», особенно важно закреплять, приумножать и развивать, использовать в культурных обменах и во внешнеполитической пропаганде эти исторические завоевания нашего кино. Нам противостоит враг весьма искусный, опытный, поднаторевший в приемах лжи, оболванивания масс, оправдывания мерзостей буржуазной политики и морали, клеветы на социализм. В его идеологических и пропагандистских арсеналах видное место занимают экранная фальсификация истории, искажение и подтасовка фактов, приукрашенное изображение капитализма, западного образа жизни. Вот почему так насущно необходимо еще активнее, на высоком профессиональном уровне создавать фильмы, которые могут проложить себе дорогу за рубеж, собрать там массовую зрительскую аудиторию, а значит, и внести свой вклад в борьбу за умы и сердца людей.

Настоящего, прочного успеха — успеха идейного, творческого, политического — добиваются за рубежом те наши фильмы, авторы которых не подлаживаются под стандарты западного кино, вкусы воспитанной в духе буржуазной «массовой культуры» части публики, а на вы-

соком профессиональном уровне обогащают, развивают лучшие черты советского кино, отстаивают самые передовые идеалы эпохи. В этом вопросе линия партии ясна и последовательна: в развитии кино, как любого другого вида искусства, для нас решающее значение имеют идейно-политические и творческие критерии. И приятно отметить, что она находит полное понимание и поддержку у работников советской кинематографии, которые не подвластны конъюнктурным соображениям, полностью отвергают, не приемлют любые уступки и компромиссы идеологического и художественного характера.

Советский кинематограф всегда был кинематографом государственным. Это очень существенное, принципиальное завоевание нашего строя. Благодаря ему с первых своих шагов самое массовое из искусств надежно стало на службу трудящимся.

Государственное начало в проведении кинополитики, учет и реализацию общественной потребности в произведениях киноискусства осуществляет сегодня Государственный комитет СССР по кинематографии. И осуществляет в целом неплохо. Вместе с тем жизнь выдвигает перед ним новые задачи, определенные постановлением ЦК КПСС и Совета Министров СССР. Требуется еще выше поднять уровень организованности, дисциплины и ответственности работников комитета во всех звеньях и на всех уровнях, добиваться повсеместного утверждения духа инициативы и творчества, усиливать контроль за выполнением принятых решений, проявлять всемерную заботу об эффективном использовании выделяемых материальных и финансовых средств.

Отметив, что сердцевиной нашей кинематографии, ее первичной ячейкой является киностудия, Г. А. Алиев указал на необходимость еще теснее сомкнуть все звенья кинопроизводственного процесса, повысить ответственность как творческих работников, так и всех тех, кто обеспечивает материально-техническую сторону создания фильмов.

Художественная практика подтверждает, что по-настоящему хороший фильм может появиться только тогда, когда в основе его лежит жизненный литературный материал, в котором есть реальные, а не надуманные проблемы, интересный сюжет, полнокровные характеры героев.

За последние годы немало сделано для улучшения сценарного дела. И все же эти усилия нельзя признать полностью успешными, ибо многие слабости в планировании и производстве фильмов имеют своим источником именно недостаточный уровень работы по подготовке и критическому анализу сценариев.

Очевидно, стоит подумать над коренным совершенствованием всей организации сценарного дела. Эта работа должна стать предметом особой заботы руководства Госкино и Союза кинематографистов СССР.

Необходимо, чтобы сценарно-редакционные коллегии киностудий, республиканских комитетов, Госкино СССР проявляли больше инициативы, настойчивости и ответственности в работе над сценариями, способствовали более широкому привлечению к их написанию видных писателей, налаживанию тесных творческих контактов с литературно-художественными журналами и издательствами. И, конечно, они обязаны в полной мере использовать свои права и возможности для того, чтобы поставить прочный заслон художественно слабым или недостаточно зрелым идейно произведениям.

Как во внутренней жизни советской кинематографии, так и в развитии ее международных контактов, продолжал оратор, существенно важная роль принадлежит Союзу кинематографистов. Постановление ставит перед ним масштабные задачи, важнейшая из которых — усиление идейно-воспитательной работы, укрепление в его организациях и комиссиях атмосферы принципиальности и требовательности.

Нужно обогащать содержание и формы этой работы с тем, чтобы еще эффективнее воспитывать у художников марксистско-ленинское мировоззрение, партийную целеустремленность, гражданскую зрелость, внутреннюю честность, высокую интеллигентность и мораль-

ную чистоту, самокритичность, умение работать по совести.

Не секрет, что среди членов союза есть люди общественно инертные, пассивные, которые делают свои фильмы, добру и злу внимая равнодушно. Добиваться перемены в их психологии, умонастроении — задача непростая. Но без ее решения какая-то часть работников кино останется вне нашего влияния. А этого допускать никак нельзя. Талант художника партия ставит высоко, и нужно сделать все, чтобы он служил народу.

Постановление, по сути дела, обращено и к другим творческим союзам: писателей, художников, композиторов, нацеливает их на еще более активное участие в развитии советского кино. Вместе с тем, конечно, и Союз кинематографистов, и Госкино должны проявлять еще больше инициативы и энергии, настойчивости в углублении сотрудничества с этими организациями.

Советская кинематография работает в содружестве с кинематографиями социалистических стран. Совместными усилиями удалось сделать ряд по-настоящему ярких, талантливых картин, ставших значительным явлением. И все же надо прямо сказать, отдача здесь пока что невелика. Все еще редки настоящие удачи в совместном кинопроизводстве, особенно в разработке современной темы. Следовало бы более эффективно использовать международные кинофестивали в Москве и Ташкенте, в Карловых Варах и Лейпциге, другие кинематографические форумы для объединения прогрессивных сил мирового кино. Думаю, нужно придать более деловой и целенаправленный характер творческим встречам кинематографистов братских стран.

Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР — исключительно важное, этапное событие в развитии советской кинематографии. Оно создает все необходимые предпосылки для того, чтобы наше киноискусство поднялось на качественно новый уровень, отвечающий тем высоким требованиям, которые предъявляет сегодня партия ко всем сторонам духовной жизни советского общества. Постановление нацеливает кинематографистов на работу большую, напряженную и вместе с тем радостную, вдохновляющую, ибо нет для советского художника более благородной и высокой обязанности, чем творить для народа.

В заключение Г. А. Алиев заявил: ЦК КПСС твердо уверен, что деятели советского кино будут и впредь отдавать все силы, весь свой талант созданию новых произведений, способствующих идейно-нравственному возвышению советских людей, помогающих партии решать величественные задачи коммунистического строительства.

Разборы и размышления

Ю. Черепанов

Кинороман в документах

«Мы не сдаемся, мы идем...»
Авторы сценария Б. Добродеев, Н. Шишлин. Режиссер М. Литвяков. Оператор Ю. Николаев. Композитор Ш. Каллош. ЛСДФ, 1982.
«Годы и судьбы»
Авторы сценария Б. Добродеев, Н. Шишлин. Режиссер М. Литвяков. Оператор Н. Волков. Композитор Ш. Каллош. ЛСДФ, 1983.

Не сегодня складывался широкий читательский интерес к жанру, в котором живое свидетельство, факт, документ, реальные события и герои становятся основой для построения самобытного литературного произведения, подкупающего своей достоверностью, познавательной силой, свежей информацией. Тут, быть может, сразу же вольно вспомнить знаменитые «Севастопольские рассказы» Льва Толстого или тот неоспоримый факт, что в эпопее зрелого мастера «Война и мир» значительное место занимают историографические и философские отступления, без которых невозможно представить могучую, вобравшую в себя дыхание времени архитектонику одного из выдающихся произведений отечественной литературы. Но ведь было еще и такое неповторимое явление в ней, как «Былое и думы» А. Герцена, поразившее современников необычностью формы, открывшее им многое неизведанное, революционизирующее сознание, ставшее бесценным свидетельством пережитой эпохи для последующих поколений, череда которых уходит за дальние горизонты нашего времени, в обозримое будущее.

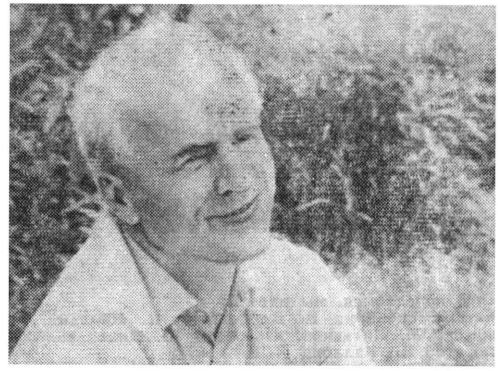
Оттого нам интересны эти живые свидетельства очевидца, что он видит минувшие

«Мы не сдаемся, мы идем...»

события, факты, людей, не искажая их в угоду бытующим взглядам, но подчиняя собственной фантазии и воображению, расценивая со своей точки отсчета. Впрочем, не обязательно быть очевидцем. Ведь Толстой не был участником Отечественной войны 1812 года. Важно, что он располагал грандиозным, еще не остывшим документальным материалом и сумел осмыслить его, выстроить и переплавить в горниле могучего таланта, глубоко народной мудрости, увидеть с позиций наступавшей новой эпохи. Сегодня мы можем подтвердить — и с нашей тоже! В том-то и дело, что, создавая «Войну и мир», воскрешая реальные страницы недавней истории, Толстой писал не исторический, а глубоко современный роман, который остается таковым и поныне. И недаром после хрестоматийного, школьного прочтения мы в разные годы перечитываем его, всякий раз вновь и вновь поражаясь его нынешней современности звучания.

Документальная проза развивалась в русской и советской литературе вместе с развитием историзма мышления самого читателя, его постоянно увеличивающейся социальной и жизненной активности, возрастающим с годами культурно-эстетическим и духовным потенциалом. И потому сегодня так популярны новинки традиционной серии «Жизнь замечательных людей» или книги удачно складывающейся серии «Пламенные революционеры». Сюда же следует добавить многочисленные издания мемуаров и воспоминаний наших современников — участников великих свершений советского народа на всех этапах социалистического строительства. Здесь есть еще немалое историческое наследие и немалые творческие резервы, введение которых в строй действующих требует от художников научного, марксистско-ленинского понимания историзма мышления и осознания того, что выход к многомиллионной аудитории тех или иных тем или героев давней или недавней нашей истории возможен при условии, если они способствуют коммунистическому строительству, воспитанию нового человека.

Нынешнее развитие нашего искусства с большой силой подтверждает, что оно не отделено наглухо ни от политики, ни от истории, ни от жизненных и документальных фактов, ни от проникновения в художественную ткань научных, публицистических элементов, ни даже от применения писателями чисто исследовательских методов. Конечно, во все времена любое произведение литературы и искусства выражало политические взгляды его создателей, и, наоборот, часто исторические и



«Мы не сдаемся, мы идем...».
Фриц Штраубе

философские сочинения облекались в художественную литературную форму.

Но, пожалуй, только в наше время произошло открытие особой силы откровенных в своей тенденциозности политического романа, документальной драмы, политического фильма, политического театра. И для этого были свои исторические предпосылки, связанные прежде всего с обострившейся идеологической борьбой между миром социализма, открыто взявшего на вооружение революционную правду, и старым, отживающим миром капитала, насилия и эксплуатации, агрессии и человеконенавистничества, для которого правда оказалась смертельной, а ложь, полуправда хотя бы на время «спасительной». Эта ложь, помноженная на гигантские технические и материальные возможности средств массовой информации и буржуазного коммерческого ис-

кусства, представляет сегодня особую опасность для человечества.

Вот почему такое авангардное место занимают в нашем искусстве открыто политические роман, драма, фильм. Вот почему партийные документы последнего времени постоянно привлекают внимание художников к этому жанру.

В постановлении ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» говорится, что при заметных успехах кино- и телепублицистики на международную тему, крайне мало художественных фильмов, которые вскрывали бы сущность современного империализма, помогали вести борьбу с идеологическим противником. Вот почему, подчеркивается в постановлении, необходимо полнее использовать возросший интерес зарубежной общественности к советским фильмам, чтобы расширить возможности их проката на мировом экране.

Сегодня, когда наш кинематограф берется за решение новых задач, выдвинутых партией, когда добивается повышения зрительского потенциала каждой картины и вместе с тем идеологической и идейно-воспитательной ее действенности, принципиально важно системно исследовать и определить возможные пути дальнейшего развития и совершенствования киноискусства. Если чуть ли не хрестоматийной стала мысль, что художественный фильм, рожденный реалиями и фантазией художника, можно уподобить особому зеркалу, которое экран как бы проносит по дорогам жизни, то возможности киноискусства, опирающегося прежде всего на документ, на живые факты и свидетельства реальных людей в сегодняшних

«Мы не сдаемся, мы идем...». Сестры Власта и Драгомира Ренек

«Мы не сдаемся, мы идем...». Чавдар Драгойчев

исторических условиях, его художественный, жизневедческий потенциал исследованы далеко не на том уровне, который отвечал бы духу времени.

Думается, пока что он, этот уровень, не соответствует реальным достижениям кинодокументалистики, месту, которое она занимает (или могла бы занимать!) в сознании зрителей, создателей и критики. Может быть это покажется дискуссионным, но я убежден, что кинематограф, опирающийся на документальную основу, развивается путем, параллельным с документальной прозой, и отличается от игрового кино, как она отличается от беллетристики. В лучших образцах документальная проза и документальное кино поднимаются до подлинно художественных высот. И этот феномен ждет своего заинтересованного исследователя.

Как-то в откровенном разговоре с одним кинорежиссером я услышал вдруг странную мысль: «Наверное, я в душе все-таки писатель. Понимаете, я пишу разве что только не пером, а кинокамерой. И снимаю не киноочерки, а кинороманы. А сценарий? Что ж, он для меня как эскиз, как писательский черновик... Как заметы для памяти...»

Заметы для памяти... Заметы — по ходу исследования жизни, поиск художественной концепции, которая могла бы в общем-то частную биографию, частный факт вывести к высотам мировоззренческого и общеинтересного.

Можно сколько угодно спорить о границах и возможностях литературы и кинематографа, основанных на документах, о том, что им подвластно, об их взаимодействии с художественной прозой или игровым кино, но человеческое, личностное начало остается для настоящего произведения искусства постоянно действующей необходимостью. Кажется, так документально, познавательно проста толстовская строка: «На рассвете воскресного утра 6 июля 1812 года полчища Наполеона вторглись в Россию...» Однако вслушаемся в мелодику фразы: стоит только убрать слова «воскресное утро» и заменить слово «полчища», несущее авторское (и наше) отношение, на слово «войска», как перед нами предстанет строка будто из исторического сочинения. Исчезнет авторская интонация. Исчезнет искусство. Но вот другой пример: в 1942 году в Англии вышло новое издание «Войны и мира», снабженное параллельной картой путей движения наполеоновских и гитлеровских полчищ. Сходное издание с картами выходило и в США в 1958 году. И этот документальный ход не противоречил великому роману, а наоборот, активизировал сознание читателей, взывал к памяти о давних и недавних уроках, способствовал личному соотнесению читанного с тем, что было пережито народами и в 1812—1814 и в 1941—1945 годах...

Соотнесение с собой — вот великий источник обаяния, вечный двигатель настоящего искусства. И опора на документ, на факт, на живое свидетельство позволяет зрителю и читателю составить и собственное мнение по поводу того, что предлагает ему художник: «Вот как было на самом деле. Вот каково мое суждение на этот счет. Теперь очередь ваша: заключить, прав я или нет в том, чему я придаю столь большое значение?» Нет, конечно же, он, автор, не безразличен к нашему ответу, наоборот, он программирует наш активный отклик, отбирая и сталкивая документы и факты так, чтобы, словно на изломе, обнажилась скрытая сущность вещей. Но нам дорого доверие художника, открывающее простор для личного соотнесения увиденного или прочитанного с тем, что пережито и нами. Не в этом ли и кроется вечно притягательная сила искусства?

Для нас документ, ставший фактом искусства, — это возвращение человеческого и социального опыта минувшего «из замет памяти» в реальную сегодняшнюю жизнь. Это глубинное и во многом личностное постижение диалектической связи между прошлым и настоящим во имя будущего. Это еще одна возможность соотнесения человеком собственного социального и нравственного опыта, своего духовного мира с тем, что, основываясь на документах и фактах, открывает искусство.

Об этом невольно подумалось мне, когда на экране погасли последние кадры полнометражного документального киноповествования «Мы не сдаемся, мы идем...». Я смотрел эту ленту, созданную на Ленинградской студии документальных фильмов, уже в третий раз. А казалось, будто в первый — так много открывалось нового в уже знакомом. Порой хотелось остановить кадр, пристальнее вглядеться в мелькнувшее лицо, чтобы глубже постичь его неповторимость, вдуматься в уникальную и по-своему бесценную судьбу, что живительно необходимо нынешним поколениям советских людей, для которых рассказанная с экрана история, захватывающая, героическая, полная драматизма, а в чем-то даже и романтическая, все-таки только история.

И думалось, что удивительная емкость этой картины, ее насыщенность богатейшим человеческим содержанием могла бы послужить поводом для создания доброго десятка

художественных фильмов, захватывающих остротой и возвышенностью чувств.

На экране развертывалась история необычного детского дома, созданного в 20-х годах в городе Иваново для детей зарубежных революционеров, антифашистов, участников национально-освободительных движений. А память вызывала другую.

Маленький городок Миасс на Урале, утопающий в саду дом преподавателя геологоразведочного техникума Александра Александровича Короткевича, эвакуировавшегося из Москвы во время войны, да так и осевшего на уральской земле. Помню, за стеклом книжного шкафа со старинными фолиантами на разных языках стояла фотография красивого юноши в испанской пилотке. Это был старший сын его, Пабло, испанец. Став инженером, семейным человеком, он покинул этот дом. А я учился вместе и дружил с его младшим братом, вторым приемным сыном Короткевича — Гарольдом, греком. Его родители, как и отец и мать Пабло, погибли в фашистских застенках. Он сохранил в памяти их имена. Но не помнил, какими тропами друзья отца, передавая с рук на руки, переправили совсем маленького мальчонку в Советский Союз, ставший для него второй родиной...

А экран рассказывал свою, но сходную историю. И мы видели скромный дом старого ивановского большевика Василия Ивановича Шапатина, отца шестерых детей. Сестры Агриппина, Зинаида и Елизавета Шапатины вспоминают, как их родители привечали в своем доме интердетдомовцев. Поляк Петр Жарский стал для них словно родной сын. А потом, когда наступил грозный час испытаний, сын польского революционера пошел защищать этот дом, свою новую родину и погиб, как друг его Эдвин Робах, сын эстонского революционера...

«Мы не сдаемся, мы идем...». Свобода Касабова

«Мы не сдаемся, мы идем...». Хосе Туеро

В ответ на победу Октября в Советской России империалистами был объявлен белый террор. В крови потоплена революция в Венгрии, в Германии, коммунистов преследовали в других странах Европы и Азии. Созданная в 1922 году многомиллионная Международная организация помощи борцам революции (МОПР) протянула руку помощи зарубежным революционерам, их детям, кому угрожала опасность уничтожения, кто остался без родителей.

По предложению руководителя секции МОПР СССР Е. Д. Стасовой был создан в Иванове интернациональный детский дом.

Знают ли нынешние наши девочки и мальчики о том, как жили и боролись с фашизмом, с контрреволюцией их сверстники тех

лет? Знают ли они, какие выпадают тяжкие испытания их нынешним сверстникам во многих странах мира, кичащихся своей «демократией», «свободой», «защитой прав человека»? Нет, право же, наше художественное кино многого недодает юным гражданам!

Взять хотя бы историю Чавдара Драгойчева, рожденного в тюремной камере. Сын знаменитой болгарской коммунистки Цолы Драгойчевой, ныне доктор медицинских наук, он рассказывает с экрана о многих волнующих подробностях своей одиссеи. По решению ЦК болгарской компартии его, четырехлетнего, тайно, под чужим именем, переправили в СССР.

Или вот еще одна история. Фриц Штраубе из Лейпцига помогал своим родителям-коммунистам распространять нелегальную литературу. Когда в 1934 году начались провалы, его отцу удалось тайком перебраться в Чехословакию, а мать забрали в гестапо. Она только успела шепнуть сыну: «Беги к отцу!» Фриц ушел из дома с ранцем, будто в школу. Гестапо начало за ним охоту. Местная газета, служившая нацистам, напечатала его приметы, якобы желая спасти и вернуть родителям ушедшего из дома помешавшегося мальчонку. Но Фрицу удалось обмануть ищеек, он добрался до границы, нашел отца, а потом уже отец и его товарищи помогли ему попасть в Советский Союз через Польшу. В форме советского офицера он вернулся на родину вместе с наступавшей Красной Армией, где через двенадцать лет разлуки встретил отца, ветерана испанской войны, тельмановца. Ныне Фриц Штраубе — историк, доктор наук, известный человек в ГДР.

Или еще одна история — друга Фрица Штраубе Сергея Юнфу, секретаря комсомольской организации в интернациональном детском доме, мечтавшего прыгать с парашютом и стать настоящим бойцом. И он стал им, как многие интердомовцы. После провозглашения Китайской Народной Республики Сергей Юнфу вернулся домой. Отец его, Мао Цзедун, с которым Сергей отваживался спорить, отправил его в деревню «для изучения жизни». А в 1950 году, выполняя свой долг, он уехал в Корею в составе китайских добровольцев и погиб там.

Таких историй в этой картине, созданной сценаристами Борисом Добродеевым и Николаем Шишлиным, режиссером Михаилом Литвяковым и оператором Юрием Николаевым, рассыпано немало. Дети бойцов революционной Испании, дети коммунистов многих стран, представители тридцати одной национальности, встречаясь сегодня, не могут сдержать слез радости. С благодарностью вспоминают они годы, проведенные в Советском Союзе.

Нет, этот фильм — вовсе не о детском доме, он — о детях нашей планеты, о тех, кто получил эстафету подлинного интернационализма. А это значит, что он, этот фильм, — не только и не столько о минувшем, о прошедшем, но и о настоящем и, если хотите, о будущем нашей планеты. Вот почему он связывает нас тысячью нитей с тем, что мы пережили и выстрадали сами, о чем ежедневно думаем, вглядываясь в наших детей, с надеждой думая о мирном будущем Родины.

Но будем реалистами. Чтобы судьба грядущих поколений была более счастливой, мы должны быть готовы к защите мирного неба не только над нашей головой. Мы должны так воспитывать наших детей, чтобы они помнили: наш дом — вся планета!.. Именно к общечеловеческим проблемам выводит нас этот фильм, утверждая, что все самое ценное, все самое прекрасное в жизни связано с коммунистическими идеалами.

Фильм «Мы не сдаемся, мы идем...» не поражает особым эстетическим изыском, наоборот, порой кажется, что он мог бы быть выстроен режиссером точнее, стройнее, изобразительнее. Но вот что удивительно: при отсутствии захватывающего внешнего сюжета картина смотрится со все возрастающим напряжением и сопереживанием. В ней есть сюжет — по мысли, по идее: на наших глазах происходит авторское осмысление сугубо документального материала (кинохроника, фотография), уточнение и комментарий его (в интервью и монологах героев). Вытягивается из пестрого клубка жизни одна сюжетная линия за другой, и, переплетаясь, они создают перед на-

«Годы и судьбы»

ми на станке — киноэкране суровое художественное полотно.

В фильме есть и некоторая переизбыточность материала и в то же время его нехватка... Теперь, когда видны масштабы полотна задуманного Б. Добродеевым и Н. Шишлиным киноромана в документах (к названной ленте примыкают уже снятые или снимающиеся последующие полнометражные публицистические картины — «Годы и судьбы», «Тревожное небо Испании», «Салют, Испания!» и «Тогда, в сорок пятом»), начинаешь понимать, что первый фильм «Мы не сдаемся, мы идем...» — это и самостоятельное целое, и в то же время экспозиция того, что найдет развитие в дальнейшем, на новом витке авторского осмысления истории и действительности.

Возникает романная форма киноповествования, героями которой становятся время подвигов и люди подвига, исполняющие интернациональный долг перед настоящим и будущим. Вспомним, как ждут писем от своих отцов и матерей интердомовцы в Иванове, как делятся друг с другом вестями с фронтов тайной или открытой войны с фашизмом, с контрреволюцией, как мечтают они стать в строй борцов! Разве остается удовлетворенной наша жажда узнать более подробно об отце Фрица Штраубе или отце Терезы Мандини? Фрагментарно показана их судьба на экране. Ведь удалось же соединить историю Чавдара Драгойчева и его матери — Цолы Драгойчевой! Однако далеко не все, что надо было бы запечатлеть в документах, оказалось зафиксированным на кинопленке или фотобумаге, слишком мало осталось живых очевидцев. Но есть же иные, сходные биографии!

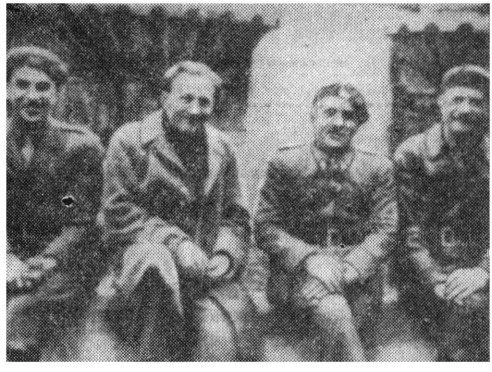
И авторы делают смелый выбор, выводя три из них в картине «Годы и судьбы» — венгра Мате Залки, немца Эрнста Буша и болгарина Захария Захариева. Три легендарные биографии — писателя, певца и летчика, объединенные одним понятием личности нашей эпохи, которое можно было бы обозначить словами «интернационалист XX века».

Их путь в революцию был разным, по-разному складывались их судьбы: в битве с фашизмом, но закономерно, что встретились они в героической республиканской Испании.

Вплоть до весны 1939 года, когда пал Мадрид, три года шла жестокая, кровопролитная и неравная борьба, в которой на стороне фалангистов Франко против республики воевали фашистские Германия и Италия. Противостояла им не только трудовая Испания. Туда устремились, пробираясь поодиночке через закрытую Францией границу, через горные тропы и морскими путями, антифашисты разных континентов сорока пяти стран мира. Лучших людей эпохи собирала под свои знамена республиканская Испания. Республика была способна в зародыше подавить мятеж фашистских генералов, если бы не коварство и лицемерие тех империалистических держав, кто превратил пакт о невмешательстве в открытое пособничество Гитлеру и Муссолини, в способ организации интервенции.

И вновь, параллельно с развитием киноповествования на экране, возникало соотнесение со своим собственным, пусть и не пережитым лично, но сопережитым благодаря незабываемым «Испанским дневникам» М. Кольцова, документальным фильмам Р. Кармена, благодаря таланту Эрнеста Хемингуэя, тоже волонтера испанской гражданской войны, оставившего нам свое яркое и трагическое свидетельство — роман «По ком звонит колокол». И, конечно же, благодаря звучащим в сердце песням Эрнста Буша (они лейтмотивом проходят через весь фильм), благодаря страницам страстных произведений Мате Залки...

Песни Эрнста Буша, рассказ о его судьбе вдруг неожиданно заставили вспомнить долгие разговоры с немецким режиссером, театральным писателем и антифашистом Бернгардтом Райхом, другом и соавтором Бертольта Брехта, эмигрировавшим из фашистской Германии. Жил он в Москве, а последние годы — в Риге. Я тогда искал неизвестные страницы биографии знаменитого революционного режиссера Эрвина Пискатора, поставившего у нас в 30-е годы фильм «Восстание рыбаков» по роману Анны Зегерс.

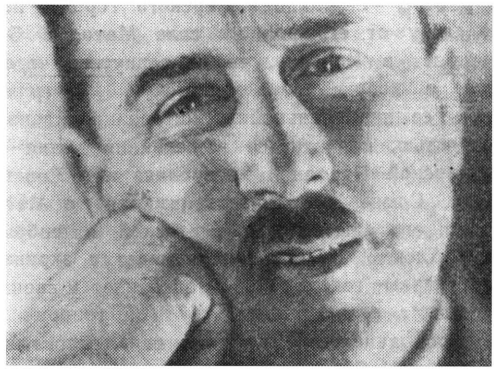


«Годы и судьбы». В героических судьбах интербригадовцев Испания стала ярчайшей страницей жизни каждого из них. Нет сегодня Эрнста Буша...

Б. Райх рассказал мне, что в 1936 году Пискатор уехал в республиканскую Испанию. Как многие — под чужим именем. Наверное, он встречался в Испании с Эрнстом Бушем. Не мог не встречаться. Ведь Эрнст Буш как театральный актер начинал свой путь в спектаклях Пискатора. Вот почему я так пристально всматривался в каждый кадр фильма «Годы и судьбы» и особенно в лица тех, кто окружал Эрнста Буша во время его концертов или встреч с интербригадовцами. Ведь он был где-то совсем рядом. Быть может, в Барселоне, где, как мне рассказывал известный наш писатель и драматург Александр Александрович Крон, Пискатор поставил с интербригадовцами спектакль по его пьесе «Трус»? Утерянные в огненном смерче страницы!.. Никто из наших героев не заботился о том, чтобы остаться в памяти потомков. Это уже наша забота, живущих ныне.

Мате Залка — офицер австро-венгерской армии Бела Франкль (таково его настоящее имя), плененный после ранения в 1916 году под Луцком, стал в России настоящим бойцом-интернационалистом, известным писателем. И символично — директором московского Театра Революции. Он гордился наградой своей новой родины — орденом Боевого Красного Знамени, гордился дружбой с прославленными советскими полководцами. Был у него в Москве рядом с Бульварным кольцом уютный дом, заставленный книгами, любимый большой письменный стол. Но он бросил все, чтобы выполнить свой интернациональный долг. В Испании — бой, и Мате Залка устремляется туда и становится легендарным генералом Лукачем... Незадолго до этого он скажет: «Мои книги издаются, переиздаются, я печатаюсь в Москве, в Париже, Нью-Йорке, Буэнос-Айресе... Только не в Венгрии. Мы — интернационалисты, но наша родина всегда живет в сердце, как первая любовь. Если ты не любишь дом, где ты родился, землю, которая тебя вскормила, небо, деревья отчизны, — ты не можешь понять сущность интернационализма, связь, существующую между разными народами».

Мате Залка — псевдоним писателя, патриота



... легендой стала для нынешнего поколения жизнь Мате Залки...

и интернационалиста, имя, взятое им в память о родине — название венгерского города, неподалеку от его родного села Матольч. Он погибнет в Испании, чтобы вернуться через годы в новую, социалистическую Венгрию, стать ее национальной и интернациональной гордостью, воплотиться в названия улиц в Венгерской Народной Республике и в Советском Союзе. Сегодня, вспоминая о Мате Залке, его адъютант по испанской интербригаде Алексей Эйснер рассказывает с экрана, как впервые генерал Лукач обратился к своим бойцам с речью по-русски (он говорил с сильным акцентом), которую начал словами: «Товарищи! Я буду говорить с вами на языке Октябрьской революции...» И патриоты-интернационалисты из разных стран горячо приняли его...

Так случилось, что много лет спустя меня пригласили в опустевший московский дом Мате Залки: дочь его уже жила в Венгрии. Здесь же оставались лишь книжные полки, стол у окна и фигурная вешалка с кольцом для трости. Мне предложили забрать их. Я пишу строки о Мате Залке за его столом, а в открытую дверь на лоджию с видом на новостройки врываются звуки весенней и праздничной первомайской Москвы...

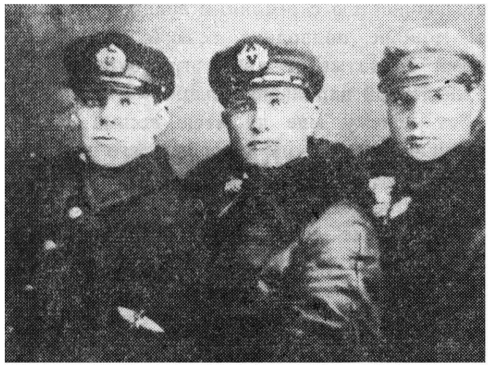
...Наверное, дотошный читатель подметил, что в рассказе о фильме «Годы и судьбы» я ничего не сказал о судьбе легендарного болгарского летчика, Героя Советского Союза и Героя Народной Республики Болгарии Захария Захариева. Признаюсь: сделал это сознательно, ибо авторы картины Б. Добродеев и Н. Шишлин заложили в этом образе лишь росток-идею следующей своей картины — «Тревожное небо Испании». А в ней — ростки еще двух лент, венчающих документальный кинороман, — «Салют, Испания!» и «Тогда, в сорок пятом».

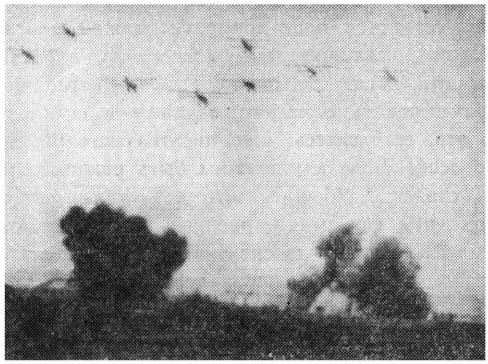
Триптих из трех судеб равнозначен в каждой своей части, и, наверное, есть своя закономерность в том, что документальные биографии этих людей, взаимно переплетаясь и обогащая одна другую на экране, повествуют о единстве, которое не исчерпать даже таким поистине необъятным понятием, как «интернационалисты». Все они — реально действующие бойцы интернационалистского фронта. Песни Эрнста Буша — боевое оружие, книги Мате Залки — тоже оружие. И военное искусство Захария Захариева тоже овеяно романтикой поэзии и борьбы с фашизмом.

История Захариева — и уникальна, и во многом типична. Недаром она словно повторяется вновь чуть ли не в зеркальных, увеличивающих эмоциональность восприятия судьбах многих героев картины «Тревожное небо Испании». И дело совсем не в том, что авторами Б. Добродеевым и Н. Шишлиным взят сходный прием оживающих воспоминаний: начинается фильм «Годы и судьбы» с образа Захария Захариева в мчащемся поезде, как бы возвращающегося в годы своей молодости, а в «Тревожном небе Испании» мы видим уже немолодых героев, сражавшихся в небе республиканской Испании, в наши дни, на Красной площади. Важно другое: то их интернациональное братство, которое было рождено в СССР, где они проходили свои воинские университеты, а затем — и в Испании, где они сражались с яростным и сильным врагом, порой прикрывая своей жизнью жизнь товарищей, и потом, наконец, — в небе второй мировой войны.

Не случайно фильм «Тревожное небо Испании» будет иметь посвящение: «Братству советских и испанских летчиков, рождавшемуся на полях сражений с фашизмом...»

В эскадрилье летчиков Захарий Захариев выступает ведущим своего звена. В самом начале тридцатых годов по соображениям партийной конспирации под чужой фамилией — Горанов он впервые приезжает в Советский Союз. Он учится летать на новых машинах. В царской Болгарии за многие годы из-за своего крестьянского происхождения он не поднялся выше звания унтер-офицера, здесь же его сразу назначили командиром звена, потом эскадрильи. Потом — война в Испании. Захариев едет туда под новым — уже третьим! — именем Халиля Экрема. Он — летчик, командир бомбардировщика Первой интернациональной авиаэскадрильи, штурман у него — Казимир Сенкевич (он же Кузьма Деменчук), стрелок-ра-





... о своих боевых товарищах-антифашистах вспоминает в фильме Захарий Захариев

дист — Завадский (тоже из СССР — Петр Десницкий), остальные члены экипажа — испанцы. Бои в небе Испании, первые потери. После тяжелого ранения Захариев возвращается в Советский Союз, он вновь носит фамилию Горанов, получает звание полковника, назначается начальником авиашколы. А утром 1 января 1937 года узнает о том, что ему присвоено звание Героя Советского Союза. Первому из иностранных граждан. Многих летчиков будут узнавать по полету: «школа Захариева»! Его ученики прокладывают трассы Аэрофлота через страну и континенты. И вновь — война. Он вернется в родную Болгарию как ее освободитель. Станет генералом-полковником Болгарской Народной Армии...

...Летом 1983 года мы разговорились со старым писателем-маринистом, «гангутцем» Владимиром Александровичем Рудным. Он не был в Испании, но, работая над книгой об адмирале Н. И. Кузнецове, знал о гражданской войне 1936—1939 годов почти все, встречался со многими участниками событий.

— Каждый, кто пережил испанскую трагедию, — говорил он мне, — усвоил урок на всю жизнь: революция не может оставаться безоружной перед хорошо организованным врагом, она должна научиться воевать, быть в постоянной готовности к самозащите. Это усвоил и Николай Иванович Кузнецов за год работы главным советником республиканского флота.

Он вспоминал, как из-за предательства пал Ирун: не хватало патронов, в то время как в нескольких километрах от Ируна, за испанской границей, стоял эшелон с патронами. Французское правительство задержало самолеты, посланные республикой на помощь осажденной Бискайе...

О том, какой трагической была борьба, осложненная предательством, рассказывают и фильмы «Тревожное небо Испании» и «Салют, Испания!». Но не буду предвосхищать события — ведь картины эти еще на пути к зрителям. Их еще снимают. Подождем результатов. Картина «Салют, Испания!» выйдет на экраны к 50-летию создания интербригад, а «Тогда, в сорок пятом» — к 40-летию нашей Победы.

Тут важно подчеркнуть главное: на мой взгляд, эти пять фильмов, объединенных единой идеей интернационализма в действии, складываются в необычный по форме «кинороман в документах», поразительное по своей содержательной и человеческой насыщенности, эмоциональной силе киноповествование, как бы скрепленное по возрастающей авторской цепочкой интересов. Это, безусловно, уже просматривается сейчас и потому дает право не только вести разговор об отдельных, уже отснятых картинах, а как бы заглянуть и несколько вперед, обозначить зарождающуюся тенденцию, ту свою тропу в искусстве, которую столь последовательно торят авторы сценариев Б. Добродеев и Н. Шишлин и которая, как кажется мне, тесно связана с сегодняшней документальной прозой и в то же время совершенно самостоятельна.

Это подтверждается с особой силой при чтении литературного сценария каждого фильма, как снятого, так и снимаемого. Несомненно, это документальное авторское кино, с сильно выраженной личной позицией и интонацией, с четким стилевым единством каждой части и целого. Идейный замысел обусловливает отбор документальных кадров, эпизодов, досъемок. Сегодняшних наблюдений и сопоставлений с прошлым. Эффект присутствия авторов складывающегося кинороманa нигде, впрочем, не выявляемый впрямую, однако оплодотворяющий каждый эпизод и каждый кадр, создает особую атмосферу доверительного внутреннего диалога между экраном и зрителем, заставляя нас как бы проецировать каждый факт на личный социальный и жизненный опыт, на то, что когда-то было услышано, увидено, прочтено...

Чем же достигается это? Мне думается, той самой «цепочкой интересов», о которой говорилось выше и которая, на мой взгляд, удивительно угаданная авторами, верно совпадает с «цепочкой интересов» зрителя. Романная архитектоника такого киноповествования, с ее мозаикой эпизодов, разбросанностью мест и времени действия, с множественностью сложно пересекающихся и взаимно переплетающихся человеческих судеб, наконец, соединенностью с реалиями эпохи, создает как бы мощное подводное течение сюжета, который захватывает своей многокрасочностью и жизненной наполненностью.

Вот почему мне кажется весьма важным замечание одного из авторов этого кинороманa в документах Бориса Добродеева:

— Сценарист документального фильма гораздо больше сценариста игровой картины должен знать режиссерскую профессию. Поймите меня правильно: я не за подмену, а за творческий союз сценариста и режиссера. Для нас монтажная комната — вот тот съемочный павильон, куда мы приводим своих реальных, невыдуманных героев и где должен осуществиться наш драматургический проект. Картина складывается, когда она начинает дышать, когда она оживает... Это надо запрограммировать с самого начала — в сценарии. А это, согласитесь, уже писательская работа, но особая, где мы должны быть режиссерами за столом... Убежден, что структура такой романной формы построения документального фильма — очень перспективна для кинематографа. На фоне больших исторических потрясений эпохи глубже и многозначительнее открываются и просматриваются отдельные человеческие судьбы. Может быть, первой это почувствовала документальная проза, вызвавшая столь большой интерес во всем мире...

...Вот и замкнулся круг нашего разговора. Конечно, каждый художник прокладывает свой путь в искусстве, свою тропу. Наверное, ощущая рядом жаркое дыхание документального, хроникального, репортажного телевизионного фильма, документалисты должны искать нечто свое, отличное, самобытное, созвучное времени, растущим интересам зрителей. Значит, есть над чем задуматься, чтобы полнее использовать преимущества экранного диалога с массой людей, которые, приходя в кинотеатр на полтора часа, становятся коллективом единомышленников, готовым к самым высоким сопереживаниям, к открытию и постижению истин и самосовершенствованию.

Г. Козлов

Портрет на фоне битвы

«ДЕНЬ КОМАНДИРА ДИВИЗИИ» (по мотивам одноименной повести А. Бека)
Сценарий В. Соловьева. Постановка И. Николаева. Оператор И. Зарафьян. Художник А. Анфилов. Композитор А. Николаев. Звукооператор В. Набатников. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1983.

Так уж получилось, что фильмы о генерале Афанасии Павлантьевиче Белобородове — игровой и документальный — вышли в свет почти одновременно.

Документальный — «Крестьянский сын» (сценарий Л. Гуревича, режиссер М. Шмулевич) — познакомил зрителей с биографией... Нет, точнее сказать, пожалуй, с биохроникой полководца, скрупулезно следуя по вехам обыденной жизни и воинской карьеры крестьянского сына, красноармейца, младшего командира, политрука, слушателя академии, полковника, генерала, дважды Героя, отца благополучной семьи. Все, все, все увидят зрители — от первой фотографии круглолицего мальчишки, носишко пуговицей, до памятника на площади в сибирском поселке — ему, живому, деятельному, вовсе не монументальному, сохранившему на старческом лице ту самую юную округлость и лихость выражения, что была на первом снимке. Мне только показалось, что авторы документальной ленты перенасытили подробностями и тем размельчили биографию героя.

Игровая картина вместила всего лишь сутки фронтовой жизни. И этого малого эпизода большой войны хватило мне, чтобы увидеть генерала из крестьян в полный рост и в полноте душевной, ощутить тяжесть обстоятельств и эйфорию удачи, уверенность, что она, эта удача, лишь первая в ряду грядущих.

Об удачах и поговорим.

Кто не дерзал с ходу вскочить на мчащееся колесо Фортуны, кто хоть раз в жизни не пытался взять капризницу за талию, пусть бросит в меня камень. Уверен: и один над головой не просвистит. Только по-разному, ах, как по-разному ловим мы миг удачи, и сколько легкомысленных и самонадеянных попало под колесо! Они-то и сложили легенду: удача — дитя случая. Но мы-то с вами этой легенде не верим! Ибо если порыться в корнях древа желаний, всегда ведь можно обнаружить, откуда пошел ствол успеха: от трезво ли обдуманного или просто хитрого расчета. Оба способа разом использовал командир 9-й Гвардейской дивизии генерал Белобородов и прорвался к Истре зимой 1941 года. А к пер-

вому прибегли авторы фильма «День командира дивизии».

Верная удача ожидала сценариста Василия Соловьева на книжной полке, когда снял он оттуда повесть Александра Бека «День командира дивизии», художническим чутьем и гражданским чувством угадав наши ожидания. Я надеюсь и верю после фильма, что имел он в виду не надвигающийся сороковой День Победы. Круглые даты приходят редко и проходят быстро. А война, въевшаяся в кости и пропитавшая все сущее в моем поколении, живет с нами и напоминает о себе то ужасом, то славой пережитого. По мере того как ветераны стареют и освобождаются от трудов повседневных и суеты житейской, все круче вспять поворачивает их время. Горько и сладко им каждое воспоминание о боевой молодости. Она, быть может, очень для многих и по сей час остается звездным зенитом будничной прожитой жизни.

Пишу об этом, а сам мысленно ощупываю рубец, который оставила в моем сознании нечаянная встреча на почте поселка Куго-наволок, в самом что ни на есть медвежьем углу карельского севера.

Сел рядом на ожидальную лавочку сухонький мужичок. Мельком глянув, увидел я близко от себя моргающие унылые глаза, чуть скошенные к тонкому носу, втянутые чисто бритые щеки. Уже отворачиваясь, скользнул глазами по аккуратно застегнутой, неопределенного цвета, неглаженной, но чистенькой рубашке, поношенной офицерской тужурке с черными костюмными пуговицами и думать о нем забыл. Сидел как на иголках. Все не давали связь с Москвой, а над озером набухала черная туча, шторм надвигался. И представлялось, как тяжел будет обратный путь, как брызги начнут сечь лицо, как потечет за шиворот... А сосед по лавочке совсем вплотную придвинулся, завздыхал в лицо мне вермутом (рубль восемьдесят с чем-то бутылка, только что видел: бойко брали в магазине) и вдруг кончиками пальцев, деликатно так провел по отросшей за месяц моей бороде. Тут, натурально, взвился я, подскочил, давя в себе раздраженный окрик, проскрипел: «Ты, дядя, вздыхать-то вздыхай, а руки держи при себе...» И сразу же увидел в косящих глазах его такую несмелую и такую отчаянную тоску по разговору, что разом обмяк, а он это почувствовал и заговорил.

Набралось у моего собеседника всего-то полгода полной жизни. Батарейцем был, дуэли их пушки вели с дальнобойной артиллерией, громившей блокадный Ленинград. Голод и холод гнули до земли. Но как стреляли! Батарею противника подавили, благодарность была от командующего. Но и немец дал! Вся огневая перепахана, два расчета в клочья разметало. А он вот жив. Только приехал на батарею мальчиком, а увезли инвалидом... Ленинградцы летом приезжают — всегда останавливаются у него в доме. И к себе зовут. «Так чего же не едешь?» — «Надо, надо бы поехать... А ты-то там не бывал?.. Петергоф как? Говорят, красиво... Все собираюсь, да не выходит... Пенсия у меня...»

Была суббота, праздник, можно сказать. Конец сенокоса. Несколько дней спустя встретил его на поселковой улице, небритого, в будничном затрапезе. Поздоровался. А он смотрел, как сквозь пленку воды, и будто течением пронесло его мимо.

Вот она война-то! И вот для чего иным из нас надо будоражить воспоминания: чтобы голову держать над волнами житейского моря.

Впрочем, каждому — свое. У меня, признаюсь, горло перехватило, когда оператор картины «Торпедоносцы» направил пристальню мои глаза к ногам поднимающегося в самолет экипажа. Словно я ступал привычно. Шаг — отбеленная унтами заслонка у подножки, шаг и два шага — поцарапанный дюраль крыла, потом помутневший плексиглас на фонаре пилотской кабины, голый, угловатый ее неуют. Может быть, последняя дорога в этом мире...

Правда о войне не бывает генеральской и солдатской. Она универсальна. Она — и не груда тел, успокоенных в художественном беспорядке, щедро обрызганных суриком и вполне живых. О таком экранном изображении можно сказать известное: «Нас пужают, а нам

«День командира дивизии». Лимит на эмоции у Валерия Цветкова — от верности прототипу: военачальнику положено «держать лицо». И актер держит. Но как! Сквозь наглухо приросшую за десятилетия службы командирскую маску просвечивают и малейшие даже движения души, тончайшие проявления сложной натуры. Но только когда нам, зрителям, это необходимо, чтобы понять: какой он на самом деле человек, Афанасий Павлантьевич

не страшно». И только. Страшно, когда из пустого поля перед окопом — очередь по тебе, именно по тебе — по зрителю, потому что искусство сценариста и режиссера уже вогнало нас, глядящих на экран, в песчаные осыпающиеся берега окопа, ввело, нет, не в «дружную семью воинов» — в конгломерат чужих друг другу мужчин. Собранных необходимостью, соединенных воинским долгом и волею командира. Не бой, а быт войны их и нас невольно сделали своими, и боль их, давно умерших, и тяжкий труд, и страх, и преодоление страха мы сегодня переживаем, как свои — кто вновь, кто снова.

Вот что сделали с нами Василь Быков и Ричард Викторов в фильме «Третья ракета». Потому что знали: бой скоротечен, бой неожидан, как смерть, противоправен, как убийство. Но ради жизни неизбежен.

А жизнь на войне составляет и то, что бою предшествует, и то, что следует за ним. Вот об этом фильм — о буднях войны, о быте, отвергающем представления о нормах человеческой выносливости,— свидетельстве мужской стойкости и гражданского мужества. Они только и сохраняют в людях способность к бою и к победе в бою, хотя бы и над собою,— да, об этом рассказали мне в «Третьей ракете» и «Дне командира дивизии». При всей разности эстетики обеих картин, при всей несхожести художнического видения событий, заложенных в сюжет.

Повесть Александра Бека ждала экранизации ровно столько, сколько потребовалось нашему сознанию, чтобы дозреть до насущной потребности в реставрации давно прошедшего времени. Восстановление событий минувшей войны сегодня равно необходимо ветеранам, их детям и внукам. Одним, чтобы воспарить душою, другим, чтобы ощутить, какими муками, какой кровью обошлись сегодняшние мирные дни, чтобы понять отцов и дедов и не ухмыляться их настойчивому стремлению самоутвердиться в прошлом.

Но не дай нам бог сфальшивить: снести трудновосстановимое здание и на его месте построить похожее, но из иного материала. Есть ведь и такая реставрация.

Материал у Василия Соловьева и режиссера Игоря Николаева был самый что ни на есть доподлинный. Александру Беку посчастливилось застать Афанасия Павлантьевича Белобородова в звездный час его. Вот тут, у подмосковного поселка Снегири, в течение дня он, полковник, стал генералом, его дивизия — гвардейской. Противостоящий ему Биттрих, неуклонно отжимавший полки сибиряков к Москве, потерпел поражение. Это был день полководческого прозрения, сделавший Белобородова тем, кем он потом стал — дважды Героем и командармом. У Бека и у нас, зрителей, на глазах он понял, как надо побеждать этого опаснейшего противника. Не благородно по-деревенски бить по рылу, нет, обходить, заходить ему в тыл, и как пробка вылетит Биттрих! И надо, чтобы все шло у нас по расписанию — с немцами воюем! У них орднунг пошатнулся, а у нас должен быть порядок. И послушается Биттрих. Куда ему деваться?

Эту идеологию тактики боя в наступлении и генеральскую лексику я не взял в кавычки, потому что собирал ее в фильме по фразам и по словам, как поступил Бек, став тенью генерала в день его триумфа. Повезло писателю? Схватил Фортуну на лету за талию? Отнюдь. Есть в фильме мимоходом сказанное: «Наш писатель приехал». Значит, успел Бек узнать Афанасия Павлантьевича, своим стать в его штабе, ехал к нему с уверенностью: будет что порассказать читателю. И в первый раз услышал от Белобородова:

— Только, чур, писать правду.

— А это, Афанасий Павлантьевич, самое трудное.

— А ты дерзай!

Очень характерный по времени диалог сохранил сценарист для фильма. Туго доходила в 1941 году правда о положении на фронтах до читателей газет и радиослушателей. По очеркам и репортажам с переднего края, какие писали Бек и другие корреспонденты, выходило: бьем мы врага, что, разумеется, соответствовало истине в частностях. А сводки Информбюро называли все новые направления упорных боев и все ближе к Москве, что

тоже соответствовало истине в целом. Впрочем, постоянно с опозданием. Были разные причины такой двойственности правды. Они, мне кажется, довольно подробно изложены у Константина Симонова в романе «Живые и мертвые». К нему вас и отсылаю. Нам же здесь важен этот краткий диалог не только как примета времени, но и как художественный метод, которым постоянно пользуются авторы фильма.

Белобородов знал то, что неизвестно Писателю. Готовилось наступление, был готов к нему и сам генерал: почувствовал, что близок к пониманию предстоящей операции, получил хоть небольшое, но подкрепление, проводил нежданных визитеров — Жукова с Рокоссовским — на другой участок фронта, где дела шли хуже, чем у него. Теперь прямого, видимого давления начальства на него не будет. Он и развернется, как давно хотелось. А ты пиши, писатель, правду!

— Хитрован,— уже успел нам представить Жуков новоиспеченного генерала.

Очень точно акцентировал этот эпизод и режиссер фильма. Сразу за репликой «А ты дерзай!» смонтировал он проход полка на рубеж атаки, перебросил действие на несколько часов вперед и в другую декорацию. Первые слова Писателя последовали после долгого молчания: «Афанасий Павлантьевич, дождались?»

Вот и дали нам время для осмысления сказанного.

Из таких полихромных деталей складывают авторы свою картину, постепенно прорисовывая и время и современников. Еще один пример, мне кажется, здесь необходим.

Эстетика трагического на экране, повествующем о войне, по-мужски и по-солдатски строга и сдержанна у Игоря Николаева. И потому впечатляет сразу, сильно и надолго.

... Быстро протечет через широкий экран санный обоз с ранеными. Крик раздастся: «Ну укройте же чем-нибудь, сволочи! Замерзаю же!» Камера приблизит нас к саням, к лежащему пластом, тулупом укрытому и рядом с ним сидящему сгорбленно и безучастно, скованному болью и холодом, с окровавленной повязкой на руке. Не шевельнется он на крик товарища.

«Белобородов. Что же они у тебя мерзнут?

Катя Коренева. Крови много потеряли — никакие тулупы не помогают. Есть раненые, которые в снегу весь день пробыли,— пока нашли, пока вытащили...»

И отходит камера, и в панораме видно, как велик обоз.

«Саша Гущина. Ведь ишо не всех довезем. Которы стонут, хорошо — живы значит. Мы пойдем, Кать?»

И все. Прошел обоз.. И прошла всего минута экранного времени. Что добавишь?

Двое подорвались на минах. Чуть присыпан черным белый снег. И два тела. Нет, и не тела́ вовсе. Вроде выбило их из одежды, а ее бросило в снежную целину. Ни пятнышка красного на белом. На чистом-чистом. Мертвее мертвых пустая одежда. И я понимаю, как страшно живым, как невозможно сойти с места..

Точно найденная деталь в художественной картине, она, случается, на всю жизнь западает в душу. До сих пор для меня война, вернее, символ войны — не в прожитой яви ее, а из фильма, который однажды увидел в детстве. Кажется, ничего не осталось в памяти от немой картины, что показал, ручку проектора вращая, заезжий механик в детском санатории. Даже названия не помню. А было чуть не во весь экран лицо. Не лицо даже, а полупогребенная маска смерти. И под ровный стрекот аппарата всплескивалась чернота слева от маски, и земля покрывала ее. Тут же и справа вздымалось черное и обнажало мертвое лицо. Открыло — закрыло, открыло — закрыло... Черные всплески, тишина, стрекот аппарата... Проснулся я от собственного крика и в оторопи затих: плакала вся большая спальня, и нянечка металась от кровати к кровати.

Да. Деталь!

Ну, конечно, азбука это: художественная деталь в любом искусстве — важнейшее из средств выражения. И напоминать не следовало, если бы жила она в каждой картине, по-

ражая воображение и западая в память. Так нет же! Даешь сурик! Да побольше, чтобы выглядело пострашнее. Не страшно — противно или скучно, извините. К тому мне вспомнилось про азбучное, что увидел: можно же ужать количество ради качества. Вот, Игорь Николаев нашел две детали трагического на войне, и хватило мне, и застряло в памяти.

Правда деталей и правда исторически выверенных отношений в картине Игоря Николаева неразделимо сплетены. Белобородов (В. Цветков) кличет командиров полков и комиссара своего по именам, те между собой — Юра да Коля, а генерал им — Апанас. Видна за панибратством этим долгая жизнь в замкнутом, глухом гарнизоне, где по-деревенски все друг друга знают, где в гости хаживали один к другому семьями. Еще не забыли, что и чинами и должностями были равны. А вот выдвинулся Апанас, и они, кадровые военные, в деле помнят и о субординации и неукоснительном уставном: «приказ начальника — закон для подчиненного».

У Петьки Фоминых, рядового солдата (А. Скорякин), вызванного из залегшей цепи, осторожненько вызнает хитрый Апанас о настроении который час лежащих под огнем в снегу («свой глаз — алмаз!»). Интересно мне смотреть на Петьку. Нынешний его сверстник держался бы иначе, без странной смеси почтительной робости к генеральству собеседника и дерзости односельчанина. Ну как же, генерал — непривычно, даже, пожалуй, опасно для него звучало. Помню, у нас в семье, когда возродились старые звания «полковник», «генерал» и прочие, зашел между взрослыми спор: поймут или не поймут в народе такую перемену. Еще в силе были настроения гражданской войны. Отец тогда заметил, что для укрепления авторитета командиров такая мера, пожалуй, и верна. Но вот до погон дело не дойдет — это уж точно... Дошло и до аксельбантов. И что? А ничего! Нынешний Петька Фоминых — совсем другой Петька. Шкала авторитетов у него иная.

Разглядывая прежнего рядового, пожалел я, что в фильмах о современной армии мне почему-то показывают отношения офицеров и солдат в строгих рамках Устава внутренней службы...

Теперь о правде обстановки.

Вызывает недоверие и, боюсь, не у меня одного, ампирный особняк, где расположился штаб дивизии. Очень новенький. Фрески на стенах интерьеров — будто только что ушли реставраторы, оставив табличку «Охраняется государством». К счастью, короток эпизод. А доминирующие узость, неуют, суровость интерьеров и пейзажей, в которых протекает день командира и его дивизии, под стать времени и в тон художественной задаче фильма — постановки намеренно камерной. Как ни трудно было постановщикам — режиссеру, оператору И. Зарафьян и художнику А. Анфилову, сумели они, мне показалось, удержаться вопреки сложившейся традиции кинопоказа войны в узких рамках повести А. Бека, сохранив атмосферу ее на экране. И, забегая вперед, замечу, что здесь ожидала их удача.

Писатель не покидал командного пункта дивизии, потому что было указание беречь писателей. Напомню об этом, сославшись опять же на авторитетное свидетельство Константина Симонова. Так что впечатления Бека от происходящего на передовой были в основном телефонного и камерного свойства. Еще мог бы он приложить к тому собственные наблюдения и воссоздать обстановку за стенами КП, воспользоваться, как нынче модно выражаться, методом экстраполяции. Но пришлось это сделать авторам фильма. И тут, слава богу, удержались они от искушения размашисто написать батальные картины или прибегнуть, как принято теперь, к кадрам военной хроники. Чутко сосчитали, что для представления поредевшей дивизии хватит батальона и на широком экране; для картины прорыва в тылы противника достаточно цепочки навьюченных людей, след в след шагающих по минному полю; редчайших в 1941 году «тридцатьчетверок» достанет и трех. А три солдата в снегу против неожиданно неприступных развалин школы да четверо командиров, утеснившихся в случайной яме, вполне дают нам понять и положение попавшего в ловушку пол-

ка, и настроение комдива, уже считавшего, что близка его победа.

Ощущение же серьезности момента и масштабов битвы создал (у меня лично) визит Жукова (М. Ульянов) и Рокоссовского (А. Михайлов) на белобородовский командный пункт, их наигранная сдержанность и худо скрываемая нервозность.

У Бека, установили мы, камерность сюжета невольно создалась условиями сбора материала. Кроме того, он ведь документалист и хоть с оговоркой, но обещал написать, что сам увидит и услышит, без прикрас и умолчаний. Правду вообще и правду конкретных обстоятельств. Авторов фильма ничто не обязывало ограничиваться, у них — «сценарий по мотивам», игровая картина, но все-таки они замкнулись в четырех стенах командного пункта, позволив себе лишь три или четыре кратких выхода в широкое пространство, на натуру. Иначе говоря, не бой им был интересен, а военачальник в руководстве боем. И потому, я думаю, камерная картина — это намеренно.

Само собой, ограничить физическое пространство — не значит для художника сузить мир своего создания до игольного ушка. Конечно же, и в полотне портрета, написанного без аксессуаров, он может открыть пространство и обозначить время: знатоки ведь спорят об улыбке Моны Лизы, но вовсе не о символическом пейзаже за ее спиной. Намеренно отстраняясь от вещного мира, сужая круг людской окрест своего героя, художник любого рода искусства избавляется от тесноты в рамке живописного, словесного, экранного изображения, чтобы распахнуть душевный мир интересного ему человека. Но все равно рама-то остается, форма требует экономного расходования и площади, и объема произведения. Как тут удержишься от соблазна поставить героя в экстремальную ситуацию? Сумей только воспользоваться ею, земной и реальной, как в повести Бека «День командира дивизии», или измышленной космической, как в романе «Солярис» Лема. Или обеими вместе, что тоже, оказывается, возможно. И без разрушения реализма.

Ретроспектива ряда лент военной тематики — от Барнетовой «Окраины» до кинопродукции минувшего года — дала мне, кроме «Дня командира дивизии», только одну постановку камерного свойства — упоминавшуюся «Третью ракету». Ричард Викторов, приняв от Василя Быкова реальных героев в реальной обстановке, выбрал для художественного воспроизведения действительности (может быть, и не нарочно) фантасмагорию Станислава Лема. Там всепланетный мыслящий Океан иррациональностью своей противостоит извечному стремлению людей познать непознаваемое, сводя их с ума и убивая материализованными химерами, которые вырвал из их же подсознания. Здесь из Поля Боя — смертно пустого пространства, микрокосма — люди в извечном стремлении победить зло вызывают на себя то невидимый режущий рой пуль и рваных осколков, то ревущих стальных монстров, с тупой целеустремленностью уничтожающих живое. Песчаная осыпающаяся яма, крошечная пушчонка «сорокапятка» посреди Поля Боя и шедевр технического гения — герметично замкнутые объемы космического спутника-лаборатории в зоне Океана равно не защищают жизнь человека. Выполняя свой долг, моральный и гражданский, он может победить слепую силу лишь ценою самоотречения, лишь одержав над собой победу.

Тогда познанный и примиренный Океан дохнет теплом в ладони уцелевшего. Тогда Поле Боя, очищенное от зла, станет Полем Покоя для живого и мертвых.

Такого пространства, соучаствующего в драматургическом действе, не могло быть у Бека. И у Соловьева оно не появилось. Не задавался задачей создать его, мне показалось, и Николаев. Но заметно: все теснее сдвигаются стены, все у́же становится освещенное пространство, все беднее — набор аксессуаров, по мере того как назревает кульминация драмы вокруг главного героя и в нем самом. Не было образа действующего пространства, был прием, который безотказно помогал режиссеру и оператору сосредоточить наше внимание на центральном персонаже фильма, но делал отчаянно трудной работу актера.

Все в картине — не только антураж — центростремительно к главному герою. Ему — играть, остальным — подыгрывать. Здесь с сожалением надо заметить, что не удалось сценаристу и режиссеру преодолеть самый стереотипный из стереотипов фильма-портрета. И худшая доля, мне кажется, досталась Вячеславу Езепову — Писателю (в титрах же он — Александр Бек, как-никак один из основоположников документальной прозы в нашей литературе). Много раз оставался писатель визави с генералом. Цветков был, а Езепова не было.

Может быть, я пристрастен. Бек из нашего — из журналистского цеха, и мне обидно, что интереснейший этот человек даже по профессиональным приметам никак не проявился. А ведь располагал воистину гигантским арсеналом средств для «потрошения персонажей». Обаятельный был, умел расположить к себе и разговорить самого неразговорчивого. И дурачком прикинуться, и наивное восхищение изобразить, смотря по обстоятельствам. Умел отвести глаза собеседнику, чтобы незаметно записать характерное словцо, но и запоминал так прочно, будто в блокнот, а не в нейроны мозга вписывал информацию. Вот какой партнер мог быть у Цветкова, и много легче была бы его задача. Однако тем больше чести ему, справившемуся с многослойной личностью генерала Белобородова практически в одиночку.

Цветков в роли Белобородова эмоционально сдержан. Но перед нами — не модная нынче у экранных героев стылость лица и умеренность до скупости — в жестах. Иными словами, Цветков не придерживается той распространенной манеры игры, которую, кажется, рискуют безоглядно нарушать лишь актеры масштаба Михаила Ульянова, Ростислава Плятта или Евгения Леонова.

Так вот, лимит на эмоции у Валерия Цветкова — от верности прототипу. Все просто: военачальнику положено «держать лицо». И актер держит. Но как! Сквозь наглухо приросшую за десятилетия службы командирскую маску просвечивают и малейшие даже движения души, тончайшие проявления сложной натуры. Но только когда без этого не обойтись, когда нам, зрителям, это необходимо, чтобы понять: какой он на самом деле человек, Афанасий Павлантьевич. А маска с готовыми выражениями на все случаи службы, она для внутриэкранного окружения, то есть для сослуживцев, для начальников и подчиненных. Не выражение эмоции, а униформа эмоции, как фуражка или там шинель со знаками различия.

Так и вижу его, стоящего перед грозным Жуковым, без ремня, как арестант,— руки по швам, но вольно опущенные, одна нога в носке, другая в валенке. Служебная маска на лице с выражением солдатской простоватости и готовности сию минуту выполнить что начальство прикажет. Но и тени напряженности не улавливается. Оно и понятно: только что, и голосом не дрогнув, он, полковник, парировал резкое замечание генерала армии: сослался, как модно было, на Суворова, который-де завещал спать без сапог. А спал потому, что на вверенном ему участке фронта — стабильное положение. Через минуту с той же миной на лице он вынудит одесную место занимающего при Верховном признаться, что и тому не доверяют. Два : ноль! Затем, ничем не выдав торжества по поводу захвата «языка», которого умри, но достань — требовал Жуков, выйдет к порогу и устроит для разведчиков и штабных веселый спектакль с пантомимой вокруг пленного. Надо им показать — рад командир. И снова накинет маску простоватого смирения, когда повернется, чтобы доложить представителю Ставки об удаче. Вот вам и три : ноль.

Эпизод хорошо придуман сценаристом, и режиссерское решение точнехонько — все в крупном плане. Но ведь и сыграть же надо было этот эпизод Цветкову, его из кадра разве что на секунду-другую выпускали! И надо было нарочно банальный текст произнести, как многозначительный. Все ему удалось.

«Хитрован»,— повторю я вслед за Жуковым — Ульяновым. И замечу тут же, что сценарист вообще не наделил главного героя ни особо остроумными репликами, ни философи-

ческими монологами. Правильно сделал. Некогда было Белобородову философствовать, да и образование, полученное практически без отрыва от строевой службы, тому не помогало.

Но странно, банальности, произнесенные с экрана Валерием Цветковым в роли Афанасия Белобородова, не резали мне слух и смотреть не мешали. Собственно, и обнаружил я, что говорит-то он общеизвестное привычными словами, лишь прочитав насквозь текст роли в монтажных листах. Надо было такой текст впаять в образ как присущий ему — и намертво его впаял Валерий Цветков. Швов не найдешь. Так умел когда-то один только уникальный Петр Алейников. Какую затертую фразу ни даст сценарист — всю ее до слова обратит актер на пользу своему герою.

Однако Алейников, можно сказать, в кино вырос. А у Цветкова, актера хотя и опытного, но сугубо театрального, это был дебют в кинематографе.

Полагаю, потому заглавная роль счастливо сложилась у исполнителя, что сценарист вкупе с режиссером не только дали ему возможность сыграть в привычной на театре камерной обстановке, но и заложили с легкой руки наблюдательного писателя-документалиста в драматургию роли две конфликтные ситуации разом — внешнюю и внутреннюю — тут была ставка на талант и крепкий профессионализм актера.

Внешний конфликт предельно ясен. Борьба интеллектов Белобородова и Биттриха нарочито обнажена, их поединком связан сюжет картины. И схемы столкновения полков, рисованные писателем в блокноте, нам покажут во весь экран. Но мы еще заметим, обязательно заметим, что победа над Биттрихом пришла к Белобородову через победу над собою. Это преодоление себя надо было сыграть на нюансах гаммы настроений: голосом, мимикой, пластикой движений, ни на минуту при этом не забывая о штатной командирской маске с выражением спокойной уверенности, и о том еще, что в интонациях речи ничего не должно слышать подчиненным, кроме повелительных и ободряющих нот. А видны между тем азарт и страх, гнев и нетерпение, разочарование и надежда — все это к тому же хорошо сдобренное самоиронией персонажа.

Как это сделал Цветков, рассказывать долго, да и бесполезно, пожалуй. Надо видеть. И стоит смотреть.

Посмотрев уже после знакомства с документальной лентой моноспектакль, сыгранный Валерием Цветковым на экране, хотел я того или не хотел, а все равно сравнивал — «похож, не похож?». И сложилось в конце концов впечатление, что режиссеру и актеру удалось идентифицировать конкретного человека в обобщенном персонаже. Белобородов это. И вместе с тем — один из командиров Красной Армии, преодолевших чувство жертвенности перед лицом во всем превосходящего противника, познавших силу его и разгадавших в этой силе слабость. Вот что, мне показалось, надо отметить как еще одну удачу постановщика — подготовленную, продуманную роль специально для игрового фильма «под документ». И потому хорошо прожитую на экране.

А в заключение надо бы порадоваться за зрителей— отцов и сыновей,— которые вместе с героями картины ощутят всю полноту жизни, прожитой за один день на войне, и, думаю, поймут, что таким днем можно гордиться до конца дней своих, даже если они протекут буднично и незаметно. Только одно сомнение мучает: а пойдут ли смотреть? Что за название такому фильму — «День командира дивизии»? О чем оно, безличное и стертое от долгого употребления? В собрании сочинений Александра Бека, в ряду других его повестей о войне сойдет и такое. Афиша же фильма, боюсь, не вызовет желания купить билет.

Хорошо бы я ошибся.

М. Зак

Частная жизнь

«Юлий Райзман — без малого ровесник кинематографа». Эта фраза годилась бы для юбилейной статьи, но дата уже миновала. Речь идет о новом фильме, которым режиссер отметил знаменательный рубеж в своей биографии.

Далеко не всегда так бывает, чтобы рецензии сменяли на страницах прессы юбилейные статьи; очередная работа мастера требует к себе внимания, тут не до адресных папок. И все же нельзя не порадоваться, что фильмы Райзмана, как и сам «ровесник кинематографа», находятся в действующем фонде!

Итак, «Время желаний». Современный по сценарному замыслу и режиссерским средствам, целиком погруженный в наши дни фильм, тем не менее, видится в некоем историческом ракурсе, бередит воспоминания, что называется, просит ретроспекций. Не юбилей ли все-таки тому виной?

Во-первых, обратим внимание на подсказку режиссера: «Этот характер, как эстафета, от военной поры дошел до наших дней»[1]. Образ косметички Светланы Васильевны, героини фильма, не корреспондируется ни с разведчицами, ни с санитарками. Скорее, наоборот... Знакомый мотив женской самоотверженности не просматривается в контуре образа. Откуда же — «эстафета»? Оказывается, замысел таков: война потребовала от женщин огромных

«ВРЕМЯ ЖЕЛАНИЙ»
Сценарий А. Гребнева. Постановка Ю. Райзмана. Оператор Н. Олоновский. Художник Т. Лапшина. Композитор А. Беляев. Звукооператор И. Урванцев. «Мосфильм», 1984.

[1] «Искусство кино», 1984, № 3, с. 72.

душевных и физических затрат, пробудила скрытые до поры запасы энергии, выковала тип деятельной, активной современницы. Но тип этот не стал однородным, часть пробужденной энергии миновала общественно полезные цели, сконцентрировалась на удовлетворении желаний отнюдь не духовного толка.

Замысел неожиданный и по-своему социальный. В нем виден почерк Анатолия Гребнева, умеющего и в таких масштабных работах, как «Карл Маркс. Молодые годы», и в других — по внешности бытовых киноповестях — выходить на позиции искусства с ясно читаемым социальным контекстом.

Однако зритель, как правило, не поставлен в известность об этом или ином замыслах. Он смотрит фильм, видит красивую современную женщину, которая, как умеет, борется за счастье, готов ей поверить, когда она говорит: «У меня нет биографии...» Зато у нее есть надежда на будущее, где должен появиться мужчина ее судьбы. Весь вопрос в этом — угадывается ли задуманное в экранном бытии Светланы Васильевны?

Теперь насчет ее биографии. Конечно же, она имеется. Истоки нужно искать в реальной действительности, но не только: здесь не обойтись без творческих традиций. В целях экономии места не станем перечислять всех райзмановских героинь.

Важно другое, а именно: они складываются в систему с присущим ей историческим смыслом, каждый образ так или иначе проявляет время и, будучи сопоставлен с другими, рождает отчетливое представление о поколениях женщин, которые прошли весь путь от дней революции до наших — трудом, любовью и бытом завоевав право на целостную народную судьбу.

Причем ни драматурги, ни режиссер не выдвигали своих героинь на авансцену истории, не назначали на большие посты. Когда наступила пора обновления киноискусства, Е. Габрилович и Ю. Райзман задумали фильм, просто обозначив на обложке сценария — «Жена» (1953). Фильм получил затем более обязывающее заглавие «Урок жизни». Но социальный и человеческий смысл первого названия не исчез после этой замены. Он вообще никогда не исчезал из поля зрения художника, убежденного, что и семейная ячейка, и то, что ей предшествует — отношения двоих, — суть модели, способные вместить самые масштабные темы и замыслы. С виду обычная девушка по имени Машенька сыграла чрезвычайно ответственную роль в истории нашего кино. Почему мы раз за разом вспоминаем эту давнюю работу Райзмана? Да потому что здесь с классической ясностью и простотой воплотилась методика построения женского характера, в котором любовью поверялось время; почтовая служащая озаглавила собой на экране биографию поколения молодежи, вступившего в войну.

Так было. Сегодня дело обстоит несколько иначе: биография Светланы Васильевны вряд ли способна претендовать на всеобщую положительную реакцию. Историзм этой роли особого рода, больше со знаком минус...

Вот они появились — знакомые арифметические знаки. Так хочется вмешаться в практику раскладки ролей, исходя из простейших сложений и вычитаний. За примерами ходить недалеко, стоит лишь вспомнить мать из картины Райзмана «А если это любовь?», поразительно сыгранную Н. Федосовой. За образом этой женщины встает война, гибель мужа, трудная жизнь, когда заботы поглотили все силы и вместе с усталостью пришла душевная глухота. Исследовать одну из модификаций мещанства на фигуре матери — на это надо было решиться. Роль сыграна биографически, и именно поэтому невозможно проштемпелевать ее знаками плюс или минус. Очевидно, в системе образов из райзмановских фильмов героиня «Времени желаний» появилась не случайно. Она по-своему наследует и опыт жизни, и накопления в искусстве.

Так или иначе, но все это не больше чем предыстория, разговоры за кадром. Настает час сеанса...

●

Глядя на экран, отмечаешь про себя, что пластический облик фильма изыскан, с первых кадров камера оператора Н. Олоновского продуманно компонует людские фигуры, беседку, группы деревьев, образуя зрелищно красивый

фон, который хочется назвать несколько по-старинному — ландшафт. Интерьерные сцены столь же ухожены, как и сама героиня, одетая в голубое или белое, с тщательно выверенной прической и набором выбранных поз: в кресле с книжкой, с бокалом шампанского, облокотясь на крышку рояля.

Отдадим должное художнице Т. Лапшиной, которая сумела организовать природу вокруг мосфильмовской беседки, убедив нас в том, что это загородный парк в Доме творчества. Декорационное искусство продолжает радовать глаз и в последующих сценах, иногда невольно наталкивая на мысль — уж нет ли тут излишеств? Посмотрите на стол в квартире, сервированный, как в лучшем ресторане!

Кстати, о ресторанах. Кадры, где меж столов неторопливо расхаживают официанты, звучит музыка и поблескивают фужеры, по метражу занимают не меньше места, чем квартирные сцены. О производстве говорить не приходится: несколько планов играют чисто функциональную роль. Такая пропорция раньше не встречалась в райзмановских фильмах. Хрестоматийно известно, что режиссер тщательно продумывает «второй план» действия (этот термин стал общеупотребительным во многом благодаря его творчеству), что жизненная среда в поставленных им кадрах обычно несет в себе зримые приметы дней. Неужто такое место заняли в нашей жизни Дома творчества и рестораны?

...Во время сеанса, когда героиня встретилась за очередным столиком с очередным нужным ей человеком, в зале кто-то произнес: «Не ресторан — явка!»

Очень близко к тому, что хотели сказать сами авторы. Простейшая разгадка: настойчиво предлагаемые с экрана атрибуты кинодизайна есть проекция какой-то части характера героини, в кадрах зрительно отразился образ жизни Светланы Васильевны. Она словно бы взяла на себя авторскую роль в расстановке вещей и людей на предоставленной ей экранной жилплощади, «время желаний» получило материальную оболочку. Давний принцип реалистического искусства — характер, продолжающийся в среде действия, проявился в этом фильме с заметной публицистической силой.

В заголовке есть иронический ключ. Высокое понятие — «время», казалось бы, заземлено на периоде поисков мужа и люстры. В процессе съемок фильм назывался «Хрустальная люстра с подвесками». Откровеннее и хуже. Однако будем справедливы: наглядный, дидактический оттенок, связанный с рабочим названием, не отпал вовсе. Он ушел вглубь, и мы еще попытаемся до него добраться.

Пока же отметим, что ирония слышна не только в заголовке, но и в самих кадрах. Стоит двери захлопнуться за гостем, как фигура героини утрачивает стройные очертания,

«Время желаний».
Владимир Дмитриевич — А. Папанов

рука лезет в прическу, ноги шаркают, короче — наступает блаженная минута отдыха от жизни в обществе. Такие переходы, перепады в поведении и во внешнем облике продернуты, как нитки, через всю роль. Она будто сброшюрована ими. Только нельзя с уверенностью сказать — авторская ли это ирония или сочувственно подмеченная деталь из быта женщины, вынужденной держать себя в узде, женщины, которой просто необходимо время от времени расслабиться? Не первый и не последний вопрос в разговоре о фильме.

Манера игры В. Алентовой жестковата, если не жестока по отношению к своей героине, лишена сантиментов, но и указующего перста тоже — мол, видите, какова штучка... Игра натуральна, это похоже на актерский сколок, весьма близкий к оригиналу.

Светлана Васильевна — узнаваема.

Фраза, традиционная в критическом обиходе, получает здесь особый смысл. «Узнаваема» — ведь не скажешь так, например, о «странной женщине», задуманной авторами, Е. Габриловичем и Ю. Райзманом, с известной долей художественного идеализма. Они почти не сравнимы, эти женщины, хотя стоят рядом в фильмографическом списке режиссера. Их различают не только способы, которыми пользуется одна и другая, чтобы достичь желаемого в сфере личных страстей, но сам способ обрисовки характеров.

Многие, конечно, не раз замечали, что темп и ритм естественной уличной массовке задают энергичные фигурки, толкающие коленками двери магазинов, потому что руки заняты; хватающие такси, отраженно мчащиеся в стеклах витрин; лихорадочно роющиеся в сумочках, чтобы добыть двушку для телефона. Светлана Васильевна — оттуда, она выхвачена из толпы. Индивидуальный облик героини множится на глазах. Кому не знаком сегодня тип деятельной женщины, по сути главы семьи, нередко устраивающей мужнины дела, чей ум занят круговертью забот, а душа... Впрочем, много ли времени остается для души?..

Нет смысла увеличивать число риторических вопросов, которыми и так пестрят газетные и журнальные статьи на темы обременительной женской эмансипации, феминизации ряда бытовых и общественных процессов и т. д. и т. п.

Узнаваемость Светланы Васильевны рассчитана авторским коллективом. Это коренное свойство образа, созданного как бы в пограничной зоне между публицистикой и непосредственными жизненными наблюдениями. Наверное, нелегко было В. Алентовой почувствовать органику, свое, личное в роли, столь типологической по замыслу и заданию. Необходимо, однако, сделать существенную поправку, так как позитивный смысл роли, отразив-

«Время желаний»
Светлана Васильевна — В. Алентова

шей в себе массовые представления, явно скорректирован авторами. Вряд ли стоит ставить знак равенства между этой героиней и ее многочисленными прототипами: последние могут обидеться.

Одна из распространенных мизансцен фильма: героиня разговаривает по телефонам. Именно так, во множественном обороте — аппараты-то разные, от тяжелой черной эбонитовой коробки до оранжевого чуда с кнопочным вызовом. В ее жизни вещи играют заметную роль, они непохожи на дежурный реквизит, смена аппаратуры достаточно красноречива сама по себе. Но дело не в одних продуманных деталях быта. Важна суть телефонных разговоров. В каждом из них актриса чутко подстраивается к невидимому собеседнику. Грубовато — с клиентами косметического салона. Напористо, если на проводе — сфера обслуживания. В манере дружеского интима, когда нужны деньги. Привычно обманывая, изображая больную, если надо остаться дома. Распахнуто, сердечно, когда необходимо устроить человека на работу за границей. Своеобразная телефонная сюита кадров отлично демонстрирует натуру героини и актерские возможности В. Алентовой. Это как раз то, что относится к личностному в роли. Но это же в равной мере относится и к типологии образа.

Социологи и юристы обозначают некоторые процессы, протекающие в обществе, как «латентные», то есть скрытые. Оттенков здесь множество, амплитуда колебаний — от тех, что могут попасть под юрисдикцию судебных органов, до вроде бы невинных, основанных на родственных чувствах, знакомствах, связях, по-разному компенсируемых просьбах, — эта амплитуда чрезвычайно велика.

Светлана Васильевна умело пользуется общей для многих механикой жизнедеятельности, обнаруживая себя в ней как личность. Вероятно, в такой зависимости можно было бы выверить типологию образа и свойства единичного характера. Подобное соединение, хотя и освящено эстетическими традициями, не всегда становится экранной реальностью. Причом в данном случае граница между общим и особенным не только подвижна, открывая то одну, то другую грань роли, но как бы незамаскирована.

Обычная по житейским меркам сцена: муж приходит с работы, жена встречает его у накрытого стола, предстоит семейный ужин. Легко иронизировать в пересказе по поводу этой образцово-показательной ситуации, если не видеть, как все происходит на самом деле. Привычный ритуал (снять пиджак, помыть руки, поделиться новостью о начальстве) вдруг стопорится. Она наливает ему в бокал вина и садится в кухне. Что за мизансцена для жены, которая вовсе не собирается демонстрировать мнимую покорность? Независимый ее характер заявил о себе в предыдущих кадрах весьма недвусмысленно! Дело в том, что на характер наносится типологический штрих: она обслужила мужа, как посетителя в ресторане, где раньше работала. Только что счет не предъявила. Семейный ужин получил неожиданный общественный привкус. Навыки сферы обслуживания слегка перекосили быт молодоженов. И обыграна реплика из начального эпизода: «Я бы служила...» (то есть ему, мужу).

Кто-то истолкует увиденное по-другому. Но в любом случае почувствуется проблемность замысла, режиссерская рука, которая уверенно гнет свою линию, не подразделяя кадры на ключевые и проходные, выстраивая на экране быт как жизненную среду, исполненную социального и художественного смысла.

В статьях о Райзмане непременно упоминается, что этому режиссеру немало актеров обязаны своим первым появлением на экране. Так и есть. Имена Бориса Щукина и Евгения Урбанского тому порукой, как и имя актрисы Валентины Караваевой, чья Машенька вошла в антологию кино и в зрительское сознание. Но с некоторых пор режиссер стал изменять этому правилу. М. Ульянов, например, наделил героя «Частной жизни» своим огромным артистическим и гражданским опытом. Что же касается В. Алентовой, то ее приглашение на роль Светланы Васильевны, помимо всего прочего, преследовало особую цель. Необычайный успех картины «Москва слезам не верит», где

она сыграла все-таки первую из трех главных женских ролей, окружил актрису ореолом массового признания. Узнаваемость исполнительницы помогла узнать героиню «Времени желаний». В этом заранее предусмотренном художественном процессе не последнюю роль сыграли типажные данные В. Алентовой, прочно зафиксированные в тысячекратных зрительских впечатлениях.

Мне показалось, что авторы фильма сами не без лукавства подвели нас к этой мысли, вложив в уста Светланы Васильевны мучительно знакомую реплику: «Мне хотелось других людей. А у тех были свои люди и свои женщины». Позвольте, скажет догадливый зритель, но ведь это — почти цитата из разговора подружек в фильме «Москва слезам не верит», когда они, лежа на травке, строят планы на будущее. Только здесь реплика произнесена в прошедшем времени.

Допустим, мы ошиблись, случайное совпадение приняли за подсказку, но ведь и случайность, как известно, есть проявление закономерности, а она, закономерность, заявляет о себе в намерении авторов ориентироваться на массовое восприятие, хотя разница в средствах, и разница принципиальная, полностью сохраняется: в одном случае речь идет о мотивах городского фольклора, о «сказовых» элементах, вмонтированных в образ, в другом — женская фигура будто впечатана в злободневный социальный фон, сложенный из реальных деталей и публицистических примет.

Цитировать позволено не только критикам. Когда бывший сожитель Светланы Васильевны ищет в ее шкафу свою «заначку» (пачку сигарет), то в памяти всплывает классический кадр из «Парижанки», где Адольф Менжу достает из шифоньера содержанки чистый воротничок. Правда, чтобы такая ситуация возникла, надо помнить чаплиновский фильм. Для Райзмана «Парижанка» была, по его признанию, первотолчком в выборе профессии. Сегодняшний зритель не уловит впрямую этой ностальгической нотки. Но он уловит смысл того, что хотел сказать этим кадром художник, который прививает традицию на нынешний экран.

Власть точной детали всегда была велика в кинематографе, особенно — в немом. Сейчас дело обстоит намного проще. В одной из своих лекций М. Ромм рассказал студентам, сколько мук ему доставила сцена из сценария немого фильма, где надо было показать, что героиня — чистоплотная женщина. Десятки вариантов, начиная с откровенного мытья полов, были отброшены. М. Ромм уже не помнил, чем кончились поиски, но пример нужен был ему вот для чего: в звуковом фильме кто-то мог войти и вслух похвалить чистоту в квартире. И задача была бы решена... Такие «решения», по мнению режиссера, приучили зрителя не к ви́дению, как на сеансе немого кино, а к слушанию, породили «вялое око», привычку к ленивому присутствию в зале.

Райзман помнит уроки немых лент. К сожалению, не лучший опыт звуковых также проник в его фильм. Если биография Светланы Васильевны «нарабатывается» героиней, то Владимиру Дмитриевичу его биография достается едва ли не даром. На свадьбе один из гостей стоя информирует присутствующих, а заодно и зрителя о героическом прошлом жениха, военного моряка. Рассказать биографию — для этого вполне достаточно тоста. Раскрыть пережитое — эта задача выпала на долю А. Папанова.

Выступление за свадебным столом не прошло бесследно, оно было подключено к сценарной коллизии, связанной с приобретением другого стола — письменного, за которым герой должен был по настоянию жены написать книгу о своем боевом пути. Коллизия ненамного упростила задачу актера.

В свое время Райзман говорил, что он и она в любом фильме обязаны подходить друг к другу так, как если бы эта лирическая перипетия протекала в жизни. Тогда зритель поверит в любовь. Замечание более глубокое, чем может показаться на первый взгляд. В нем учтена и психология зрительского восприятия, и природная, типажная достоверность, свойственная актерской игре в кино.

Между тем Светлана Васильевна и Владимир Дмитриевич — не пара, как говорили в старину. Разница в возрасте и в образе жиз-

ни настолько значительна, что требуются дополнительные усилия, дабы поверить в их супружеский союз. Усилия эти входят в авторский замысел. Диалог героев изначально конфликтен.

Любопытно, что драматург и режиссер, видимо, сознательно опускают важнейшие звенья в их взаимоотношениях. После тщательно проработанной сцены приема в квартирных условиях, где Светлана Васильевна мается, не зная, как отделаться от гостя, навязанного ей подружками, следует коротенький телефонный звонок, подстроенный теми же подружками («Приглашает в ресторан...»), и сразу, впритык — Владимир Дмитриевич зовет руководство на свадьбу. Все нешуточные сомнения героини по поводу героя («Он говорит: «кофэ»...), как и его ухаживания, остаются за кадром. Сколько живых, забавных ситуаций можно было бы наснимать... Пренебрегли.

Создатели фильма не торопятся, заключая действие в крупные актерские эпизоды (на 11 частей — всего 468 кадров: это немного, отдельные планы несколько растянуты в метраже, чтобы зритель мог приглядеться). Они не жертвуют жизненным процессом, но сокращают его, разрывая главную линию, сталкивая разные отрезки: природа фильма конфликтна, как и диалог героев.

Собственно говоря, открытый спор происходит лишь однажды, на заброшенной даче, где Владимир Дмитриевич в единственной фразе излагает свое кредо: «Не хочу ни меняться, ни менять». Речь идет о квартире и о нем самом. Реплика точна, афористична, в духе фильма, где вещи и люди иногда насильственно втискиваются в один контекст. При этом А. Папанов сидит в старом, продавленном кресле. Однако позиция героя не столь консервативна, как мизансцена: «Я сижу на своем месте, а не на чужом... Вон их сколько не на своих местах». Публицистика явно прослушивается в словах и в характере. Актер искусно оправдывает ее, и это видно.

Дело, в конце концов, не в оценке только данной роли. Она стоит в ряду других, активно с ними взаимодействует, скажем, с таким эпизодическим персонажем, который не имеет имени, но очень заметен: это женщина, мелькнувшая в одном-двух кадрах, видимо, подруга первой жены Владимира Дмитриевича. Сузив глаза, в упор, она рассматривает новую жену. «Женщина со взглядом», как ее можно было бы назвать, по-своему похожа на знаменитую «бабу с тазом» из фильма «А если это любовь?» — персонаж из дворовой массовки, краткий по метражу, но обладавший незаурядным типологическим смыслом.

Лаконизм режиссерских решений накладывает свой отпечаток на актерскую работу. А. Папанов, сдерживая обычно присущую ему энергию творчества, отдельными штрихами набрасывает выразительный портрет немолодого человека, который, имея взрослого сына, испытывает чувство первой влюбленности. По этой линии роль выверена и дополнена уместным для такой ситуации комическим элементом. Но проблематика роли гораздо сложнее.

Сдвинутый со своего места на другое, иерархически более высокое, Владимир Дмитриевич не выдерживает... Была ли предопределена участь героя? С медицинской точки зрения, трагический исход, вероятно, может быть объяснен: как известно, сдержанные люди, загоняя переживания внутрь, по мнению врачей, рискуют больше, чем люди с открытыми эмоциями. Внешний рисунок роли соответствует этому мнению, даже голос Папанова ровен, негромок, звучит в одном регистре, а зритель-то знает, помнит, какие модуляции, какие возможности сокрыты в нем!

Авторы стремятся быть последовательными в плане образного истолкования роли. Верные своей лаконичной манере, они не показывают ни течение карьеры, ни ход болезни, полагая, что достаточно столкнуть кадры, сначала запечатлевшие привычный маршрут на работу через двор, снятый из окна, сверху, а потом выход прямо из подъезда на улицу, к черной «Волге». Экономное монтажное решение, традиционное для райзмановской палитры.

Однако проблематика им не исчерпывается. Ясно, что так и было задумано — не раз-

мазывать по сотням кадров, как в некоторых фильмах, особенно в телевизионных, когда подробно и скучно толкуют о вопросах «своего» и «чужого» места. Предыдущая картина А. Гребнева и Ю. Райзмана «Частная жизнь» по-новому коснулась этих проблем. Если бы можно было просто отослать зрителя к ней... Но «Время желаний» — не вторая серия. Мне показалось, что авторы не полностью достигли искомого результата, что социальный смысл роли, сыгранной А. Папановым, и биографический элемент оказались словно бы свернуты, уступая площадку для роли, сыгранной В. Алентовой. В актерской паре, как и в супружеской, случается неравенство.

Жертвенное начало в образе Владимира Дмитриевича проистекает не из последних кадров, где он умирает, а из авторской позиции, когда вольно или невольно ему были предъявлены условия дидактического искусства; своим экранным существованием он скорее проиллюстрировал мысль. Искусство это знает высокие образцы. Сама мысль о тяжелом бремени сиюминутных желаний, об опустошающей власти «беса предприимчивости», как сказано в сценарии, не вызывает сомнений. Но извечная в художественном творчестве дилемма между человеком и вопросом решена здесь, по-моему, не в пользу человека.

Это тем более заметно, что рядом находится по-настоящему удавшийся образ, в котором узнаваемость злободневной проблематики не конфликтует с характером, а проявляется через него. Было бы упрощением, обидным для авторов, посчитать, что Светлана Васильевна, какой она показана в фильме, преследует лишь хищнические цели. Ошибаются те из зрителей (а такие есть), кто после окончания сеанса спрашивал: «Ну, купит она все-таки эту люстру или нет?» Героиня по праву, дарованному ей создателями, претендует на большее. Ею движет, пусть не до конца осознанное, стремление к социальному самоуправлению, к выходу на иные марши общественной лестницы, чтобы забыть постылое: «Моя косметичка». Хотя средства выбраны по единственно ей известному прейскуранту мещанской морали, расплачивается она судьбой, тратит энергию исторического толка, накопленную в доэкранной жизни.

«Время желаний».
Светлана Васильевна — В. Алентова,
Мила — Т. Егорова

Заниматься сферой обслуживания искусство не обязано. Изучать психологию людей в отрыве от профессиональной среды тоже нельзя. Экономика заявляет о себе, но — через систему образов. То, что это на самом деле система, отлично видно на примере быстроглазой Милы (Т. Егорова), которая и сводит наших героев. Она обслуживает людей рангом повыше — заслуженных, народных и вполне приспособилась к своей социальной роли. Если угодно, Мила — конечная проекция того, чем могла бы стать Светлана Васильевна. Могла, но не захотела. Недаром с такой откровенной враждой, впрямую, без нюансов сыгранной В. Алентовой, она рвет с бывшей приятельницей. В женской вражде есть немалая толика социального чувства.

В сфере обслуживания, казалось бы, происходят процессы обратного свойства: инженеры идут в сантехники. Не отстали ли здесь авторы от «времени желаний»? Думается, они правы, когда говорят об «эстафете» такого характера, сложившегося еще с военных времен. Процессы далеко не однозначны. Право выбора предоставлено художникам.

В том числе выбора проблемы. Наблюдая, как и другие, за творчеством Райзмана, выпустив книгу о нем, я был убежден, что замыслы его фильмов рождаются прежде всего благодаря конкретике увиденных в жизни характеров и реальных обстоятельств. Поэтому с некоторым удивлением прочитал у Е. Габриловича: «Он всегда сначала ищет проблему, а потом уже сюжет и персонажей. Всегда начинает с проблемы» [2]. Нельзя не верить столь авторитетному свидетельству. Особенно если вспомнить последние работы режиссера: фильмы эти в самом деле проблемны заголовочно.

В первой половине 30-х годов Райзман поставил фильм «Летчики» с Б. Щукиным в главной роли. Среди многих кадров, снятых на натуре, где по широким пространствам аэродромов гулял ветер и земля поворачивалась под крылом самолета, кадров, овеянных романтикой полетов, был вмонтирован, казалось бы, вполне традиционный комнатный план героя, который смотрел на себя в зеркало. План обозначил границу между динамикой кинодействия и человеческим раздумьем: на экране происходит необычайно выразительный диалог актера со своим персонажем. Спустя годы режиссер повторил прием в фильме «Частная жизнь». На этот раз участником «отраженного» диалога стал М. Ульянов.

Перекличка двух кадров, разделенных тысячами других, уложенных в монтажные композиции таких классических фильмов Ю. Райзмана, как «Последняя ночь» и «Машенька», «Коммунист» и «Твой современник», словно бы подчеркнула историческую дистанцию и вместе с тем эстетическую преемственность в развитии режиссерских замыслов. Они, эти замыслы, чутко откликались на веяния времени, улавливая особенности новых экранных структур. Когда в ряде картин прошлое стало вплотную монтироваться с настоящим, в его фильме «Визит вежливости» появились кадры древних Помпей. Критика отметила, что лучшими на экране оказались сцены из жизни периферийного театра, куда приносил свою первую пьесу герой фильма, офицер ракетоносца. Контрапункт времени в пластическом и монтажном решениях был скорее заявлен, чем полностью достигнут. Но показательно движение постановочного замысла, когда из-под окаменевшего пепла проглядывала современность, не преодолевшая угрозы извержения ядерного вулкана. Метафорическая композиция фильма вырастала из публицистической идеи.

В другой своей картине последних лет, «Странная женщина», Ю. Райзман ни разу не нарушил жизнеподобного строя кадров. Напротив, он тщательно реконструировал обстановку и быт, стремясь придать особую достоверность духовным процессам, переживаниям героев. Разрыв с мужем, несчастливая любовь, зарождение новой — эти привычные сюжетные звенья были встроены в актерский портрет, выполненный И. Купченко, с таким расчетом, чтобы вывести их из сферы интимных переживаний на уровень социологической проблемы — о месте женщины в современном

[2] «Искусство кино», 1984, № 3, с. 77.

обществе. Публицистические, дискуссионные мотивы и традиционная романная ситуация, сталкиваясь, открывали авторский замысел: сократить дистанцию между мыслью и эмоцией, между проблемой и переживанием.

И вот, наконец, кадр М. Ульянова в зеркале, кадр прощания с «частной жизнью», кадр безмолвный, но снятый словно бы в вопросительной интонации: чему ты научился, деловой человек, за время безделья, которое обернулось нелегкой душевной работой, и каков ты будешь в новом кабинете?

Показательно, что критика обвела этот характер социологическим контуром. В статье о фильме В. Толстых прибегнул к определению, взятому у К. Маркса: «Его можно было бы назвать сословным человеком...» [3]

Традиционные цели и задачи критического цеха сегодня дополняются нередко открытым выходом в публицистику. Это происходит как бы по течению авторских замыслов, которые также зачастую выглядят достаточно тенденциозно, обнаруживая тягу к социологическим формулам и выводам.

Вот мысль на этот счет драматурга А. Миндадзе (фильмы по его сценариям поставлены В. Абдрашитовым на «Мосфильме» в объединении, руководимом Ю. Райзманом): «контрапункт публицистически заостренной проблемы и многомерной реальности» [4].

Разве нельзя подсоединить эту мысль ко «Времени желаний»? Картина прочитывается в современном контексте, куда входят не одни реалии жизни, но и факты искусства. Появившись вместе с нею, такие картины, как «Без свидетелей» и «Послесловие», если и не образуют направление, то уже во всяком случае выглядят звеном кинематографического процесса. Они «диалогичны» в своем строении. К сожалению, хорошо известно, что длинный список действующих лиц и обилие мест действия еще не служат гарантией широты художественного взгляда. «Диалогичные» картины определенно жертвуют широтой ради пристальности, нацеленности взгляда, который не совпадает с сюжетным строем кадров, но захватывает все компоненты кинозрелища, включая пластические. В картине «Без свидетелей» топор воочию прорубает запертую дверь. В «Послесловии» в квартирное пространство вставлено окно времени — экран телевизора, на котором возникает военное прошлое.

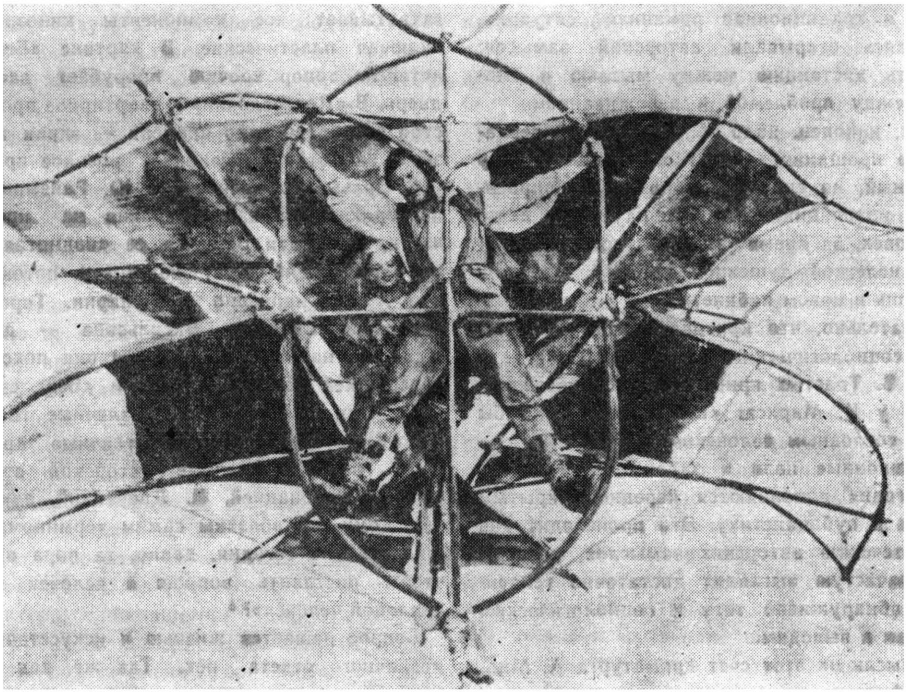
В фильме А. Гребнева и Ю. Райзмана есть повторяющийся кадр: героиня на проезжей части, в памяти остается ее «поднятая рука, приманивающий жест навстречу потоку машин», как написано в сценарии. Торопится, торопится Светлана Васильевна — деловая женщина наших дней. В этом она похожа на персонажей «Послесловия» и «Без свидетелей». Они являют собой различные типы делового человека, хотя и отличные друг от друга, но объединенные авторской вопросительной интонацией. И. Дворецкий, один из тех, кому мы обязаны самим термином, спрашивает: «Не сегодня, давно, та пора прошла, чтобы поставить вопрос: а человек ли он, «деловой человек»? [5]

Вопрос решается жизнью и искусством. Однозначного ответа нет. Так же, как нельзя установить виновность или невиновность Светланы Васильевны. Она подлежит художественной юрисдикции. Факты собраны, исследованы, предъявлены, вплоть до короткого, будто оборванного кадра с голой (безлюстровой!) лампочкой над телом, распростертым на плюшевом гарнитуре. Кадр похож на фотоколлаж, предваряющий острую газетную статью. Публицистика захлестнута женским криком: «Сделайте же что-нибудь!» — криком, который наложен на панораму московских крыш и шпилей.

Что делать? И как? Невольно думаешь, что, может быть, требуется не столько «дело» (возникает судебная ассоциация), сколько поступок, именно поступок, когда результат обязательно зависит от средств и совершённое неотделимо от нравственной оценки. Такой поступок — этот фильм, поставленный Юлием Райзманом.

---

[3] «Литературная газета», 1982, 8 сентября.
[4] «Советская культура», 1982, 27 июля.
[5] «Советская культура», 1982, 27 июля.



Г. Масловский

Странности странствий

В дороге человек умнеет.
Евгений Шварц

Признаюсь: люблю Александра Митту. Живет ощущение скромной, но дерзкой правды его первой картины «Друг мой, Колька!», поставленной совместно с А. Салтыковым. До сих пор чисто и щемяще звенит труба героя фильма «Звонят, откройте дверь». Помнится нарядно-печальное впечатление от фильма «Точка, точка, запятая». Уже, наверное, в чем-то откорректированные временем и все же в сути своей нетронутые, прокручиваются в памяти кадры из картины «Гори, гори, моя звезда».

У Митты немало поклонников, почитателей, приверженцев.

Но знаю многих, кто, отдавая должное его фильмам 60-х годов, к последующим исканиям режиссера относится настороженно или скептически.

А мне нравится, как Митта с редким простодушием и постоянством подставляет себя под огонь критики — и кулуарной, и печатной. Горячность, с какой он декларирует идеи о «монтаже аттракционов», «формуле успеха», о правомерности существования «сублитературы и субкультуры»... Конечно, в заявлениях Митты имеется доля сознательного эпатажа, но мне импонирует его искреннее стремление к поиску.

«СКАЗКА СТРАНСТВИЙ»
Сценарий А. Митты, Ю. Дунского, В. Фрида. Постановка А. Митты. Оператор В. Шувалов. Художник Т. Тэжик. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Ю. Рабинович. Текст песен Ю. Михайлова. «Мосфильм» (СССР), «Баррандов» (ЧССР), «Букурешти» (СРР), при участии В/О «Совинфильм», 1982.

Митта дотошно допытывается, как искусство делается, как воспринимается, из чего и почему возникает.

Но мое отношение к Митте — не та безоглядная приверженность, что готова безоговорочно принять любое движение, оправдать всякую крайность. Эта требовательная и строгая любовь даже более взыскательна к своему объекту, чем к другим.

«Сказку странствий» я смотрел с особым пристрастием. Так случилось, что она подвела черту под плодотворным совместным творчеством двух интереснейших кинодраматургов Ю. Дунского и В. Фрида, но одновременно, как мне кажется, стала неким предварительным итогом и для Александра Митты: здесь многое из того, что им искалось, осуществлено, кое-что переосмыслено, иное доведено «до упора».

●

Подвергая тщательному анализу различные произведения — от гоголевской «Шинели» до пресловутых «Челюстей», от цирковых реприз Юрия Никулина до фильмов Феллини, от кинопоэм Альбера Ламориса до собственных картин, — Митта раз за разом убеждается: произведение искусства воздействует тогда, когда оно крепко, добротно, хорошо сработано. Вот, к примеру, вывод из штудий «Шинели»: «...внутри талантливого произведения существует жесткий, хорошо рассчитанный каркас. Расчет не делает повесть менее талантливой, а, наоборот, помогает выявиться авторской мысли ясно, резко, лаконично» [1].

Нащупавший принципы строения многих произведений искусства, Митта, конечно, не может не заботиться о строении собственного фильма. В последних своих картинах он намеренно обнажает жесткие и хорошо рассчитанные конструкции.

Они достаточно наглядны и в «Сказке странствий». Композиция вещи держится на трех главных темах, которые то сплетаются, поддерживая одна другую, то расходятся, натягивая весь каркас (пользуясь терминологией Митты), то сталкиваются, испытывая на прочность всю конструкцию в целом. Условно эти темы можно обозначить так: «талант и счастье», «добро и зло», «путь и судьба».

Такое построение должно создавать постоянную напряженность, которая обеспечит зрительское внимание.

Здесь, однако, кончается схема и начинается жизнь произведения.

●

— У твоего брата удивительный талант, но как мало счастья это ему принесло, — говорит Орландо Марте и добавляет: — Впрочем, как и мне.

У Мая талант не столько удивительный, сколько странный: он чувствует присутствие золота, но ощущения его при этом физически болезненны. Талант здесь выключен из духовной сферы, он и болезнь просто сращены воедино.

При неоднократно доказанном умении Митты работать с детьми, он, кажется, ничего не хотел получить от Ксюши Пирятинской, играющей маленького Мая, кроме капризно-плаксивой интонации и страдательно-болезненной гримасы.

Болезнь — даже не доминанта этого образа, а единственная его характерность. Май болен безнадежно — не в смысле неизбежного смертельного исхода, а по причине, как говорят, «фиксированности» на своей болезни. Аппетитный ряд, выстраиваемый Мартой: «в быке жарится баран, в баране — индюк, в индюке — утка, в утке — перепелка», Май портит злой шуткой: «в перепелке — мышка, а в мышке — таракан». И вообще он склонен к не детски трезвому пессимизму: и в Деда Мороза не верит, и романтическим сказкам сестры противопоставляет грубую реальность: «Мы нищие». Словом, в холодном своем доме, где наверняка нет ни одного золотого предмета, он — злой мальчик, испорченный болезнью.

Есть, правда, одна фраза, заставляющая думать, что высокие идеи этого малыша посещают: «Ну, и пусть мне будет плохо, — говорит он сестре, — зато ты будешь сыта и богата». Пускай воплощена эта идея отнюдь не в форме, приличествующей сказке романтической мечты, она все же обещает такое развитие, в котором

---

[1] Митта А. Деталь в структуре фильма. — «Искусство кино», 1981, № 9, с. 125.

нам вместе с героем придется решать проблему выбора жизненной позиции: самосохранение — за счет подавления своих способностей или самопожертвование — ценой болезни или гибели.

Но Май лишен выбора. О его таланте проведали разбойники (как — остается загадкой), похитили вундеркинда и теперь насильно эксплуатируют его способности. В их лице предстает злая судьба.

Но ведь вместе с героем лишены выбора и мы — и тут уж авторская воля или авторский просчет. Май из героя превращается лишь в функцию, в средство, в некий одушевленный прибор, наподобие тестера или счетчика Гейгера, и, отправляясь за ним в странствие, мы решаем задачу не нравственную, а скорее техническую: сработает таинственный дар или нет?

Как, оказывается, уязвима клетка художественной ткани в клетках хорошо сработанного каркаса: из-за выбора исполнителя, его интонационного диапазона, грубой краски или нехватки других тонов она легко превращается в механический «аттракцион», волнующий лишь наше поверхностное любопытство.

Близость к золоту не привела Мая ни к смерти, ни даже к серьезной болезни — притерпелся, попривык, а золото, по его словам, стал чувствовать еще лучше. Значит, страдания маленьких нищих сирот были напрасны, им не хватало только отваги использовать дарованный природой талант. А вот злые силы не побоялись — и оказались в выигрыше! Правда, взамен физической хвори Май поражен болезнью духовной — жестокостью, равнодушием, — но вряд ли это плата за талант, вероятнее всего — последствия дурного влияния его воспитателей-разбойников. А решись Май и Марта использовать и развить природный дар — и парень был бы здоров, и талант служил бы добру. Вроде бы так должна трактоваться нравственная проблема таланта?

Но вот иной тип талантливого человека — Орландо. Врач, поэт, философ, как он сам себя представляет. В противоположность Маю, он открыт и контактен, жизнерадостен и оптимистичен, легок и весел.

Орландо фонтанирующе талантлив: он сделал десятки открытий, в совокупности и даже по отдельности могущих составить счастье человечества. Среди них, кстати, есть и способ добычи золота: как бы в пику способностям Мая, это чрезвычайно легкое и экономичное средство: благородный металл получают с помощью железного креста из коровьих лепешек. Но есть у Орландо и вполне серьезные открытия, в полезности которых мы убедимся сами: хотя бы летательный аппарат, сооруженный чуть ли не на наших глазах.

Но у Орландо своя странность: он не торопится реализовать проекты и открытия, и «рукотворный нетопырь, поднимающий человека», видимо, единственное из воплощенных изобретений. Орландо странствует без цели и задачи, просто так, «из любви к искусству». Но этого профессионального странника то и дело тянет остановиться там, где тепло очага, накрытый стол и играет музыка. На этот счет у Орландо есть полушутливая сентенция: «Голодные философы — все злые, а философ, который желает добра человечеству, должен есть досыта».

Он, конечно, желает добра человечеству, но нам не дано знать ни об одной практической попытке Орландо реализовать свой талант на благо и счастье людей. Он складывает записи своих непроверенных гипотез «про запас», а когда проекты гибнут, признается, что теперь уже не в состоянии вспомнить, в чем суть столь многообещавших открытий. Несчастный случай оборвал его жизнь, но если бы она продолжалась, в сущности, ничего бы не переменилось: в конце этого странствия (когда Май будет найден). Орландо воображает вслух: он научит Мая жонглировать и ходить по канату, Марта станет варить им суп и стирать рубашки, и все вместе они будут странствовать, странствовать... Орландо и для себя, и для Мая не видит возможности реализации таланта, да и особого стремления к этому не испытывает. В его элегической проекции будущее благо человечества — за пределами луча, а собственное счастье не связано с талантом или даже более того — предполагает отказ от реализации дарования.

Отрекается от своего таланта и Май. В отличие от Орландо, он не философ, не теоретик, и отречение дается ему трудно, катастрофично. Маю прежде надо убедиться, что реализация способностей — не счастье, а, напротив, беда: он-то считает себя человеком, который благодаря своему таланту достиг всего, уверен, что его дар — самая великая сила на земле, а оказывается, что он всего лишь средство для реализации чужой — и к тому же злой — воли. Нам дано наглядное подтверждение, как опасно деяние таланта, не осознавшего себя нравственно. Май реализует свой дар, и это приводит к катастрофе, последствия которой сильно напоминают картину результатов атомной бомбардировки. На искореженных, черных развалинах замка (а может быть, и на всей земле) остаются в живых лишь двое — брат и сестра. Май обнаруживает, что талант его пропал, но не жалеет об этом: «Считай, что я избавился от болезни».

И в этот момент в него вселяется дух Орландо: Май говорит его фразами, воссоздает чертеж Орландова летательного аппарата, на котором, надо думать, они с Мартой отправятся в очередное странствие. Это совмещение в одном персонаже двух если не противоположных, то разных типов таланта буквально суммирует их опыт: один в результате философских размышлений, другой — путем практического эксперимента убедились: счастье если и достижимо, то не в результате реализации собственных способностей, а скорее путем отказа от них.

Но есть еще третий тип таланта — Марта.

За ней не числится никаких особых способностей. Но в предсмертном монологе Орландо напутствует ее: «Ты обязательно найдешь брата, Будь ему опорой. Судьба дала ему талант, тебе — силу. Такая любовь, как твоя, — великая сила. Может быть, даже бóльшая, чем талант».

Итак, вот необходимая коррекция к выводу о ценности таланта: любовь — истинная сила, определяющая смысл и достоинство жизни. Эта существенная поправка могла значительно оптимизировать общий итог, если бы была не декларирована, а осуществлена в художественной ткани фильма.

Линия Марты выстраивалась с доминантой беззаветной преданности, самоотверженной, действенной любви. Марта, не задумываясь, отправляется искать похищенного брата, и ни огнедышащий дракон, ни Чума не в силах ее остановить.

Но доминанта существует поверх роли.

Получив в спутники Орландо как подарок судьбы, Марта, как говорится, не понимает своего счастья. Она постоянно попрекает Орландо его ошибками, которых тот не делал, недостаточным рвением, которое Орландо и не обязан проявлять, предательством, которое он и не мог совершить.

Сказочный архетип «помощника» главного героя в этих взаимоотношениях перевернут, почти спародирован. Обычно сказочный герой спасает, освобождает зверя, оказывает важную услугу волшебнику — и те в благодарность за проявление лучших чувств, за добрый поступок в нужный момент приходят на помощь. Марта пользуется помощью Орландо как должным, ничем не одаривая его.

Марта, конечно, лирическая героиня. И по функциям в сюжете, и по особой тональности, которой окрашены перипетии странствий: тяжкие и опасные испытания падают на плечи хрупкой девочки-подростка. Но рядом с этой лирической тональностью часто появляется иная — почти контрастная. Татьяна Аксюта, играющая Марту, демонстрирует эгоизм и взбалмошность, ограниченность и бессердечность своей героини.

Рассчитанная авторами конструкция предусматривает момент, когда Марта жертвует собой: по своей воле остается с Орландо в замурованной башне, чтобы спасти его, помочь, найти выход. Но эта ситуация в реальной ткани фильма вывернута наизнанку. Убедившись, что выхода из башни нет (а как, собственно, могло быть иначе?), Марта бьется в очередной истерике: «Это ты, ты, ты во всем виноват! Зачем я только за тобой увязалась!.. Ты же такой умный, ты хвастался, что знаешь все на свете! Ну, так придумай что-нибудь! Ну, что ты стоишь? Придумай что-нибудь!» — вдохновляет она на подвиг своего спутника.

Марта с насмешливым недоверием относится

«Сказка странствий». Марта — Т. Аксюта

к талантам Орландо. Еще при первой встрече она с чувством превосходства удивляется: добро утопил, а жалеет о каких-то размоченных бумажках, на клочках которых «счастье человечества» — это заявление Орландо вызывает у нее лишь пренебрежительный взмах руки: «Да ладно». Может быть, полет на «нетопыре» в чем-то поколебал это пренебрежение, но и летательный аппарат она разрушает без тени сомнения, колебания или сожаления: земные, людские заботы важнее «ангельских», идеальных. Конечно, она делает доброе дело — спасает от холода детишек, но хоть бы дрогнула рука, уничтожающая плод озарения гениального друга... Впрочем, гением Марта признает Орландо только после его смерти. Но и в этом случае признание звучит как укор — теперь уже Маю: «Из-за тебя погиб Орландо. Он был гений, он летать умел и умер, потому что искал тебя, такого ничтожного!».

И вообще она переносит теперь на Мая свою привычку к упрекам: «Ты же мог сделать счастливыми стольких людей, а помогаешь негодяям грабить их». Это, по меньшей мере, странное обвинение: не она ли сама удерживала Мая от применения его способностей? Еще более странно ведет себя Марта, когда Май, наконец, избавляется от проклятия своего таланта: «Я пойду», — заявляет она, оставляя брата на развалинах замка и жизни. «Лучше бы я тебя не находила, — объясняет она. — Я всегда буду помнить, каким ты был и каким стал».

Иссяк, утрачен в странствиях и талант Марты. Если он на самом деле существовал, а не был лишь плодом воображения склонного к фантазиям Орландо.

В схеме, в конструкции, если судить по фабульным связкам, — все в порядке: способности, служившие злым силам, исчезли, добрый, направленный на поиски всеобщего счастья дар обнаружил свое бессмертие, любовь — высший талант — преодолела все преграды и превратности странствий и победила. А вот художественная ткань, заполняющая решетки конструкции и ячейки схемы, заряжена другой энергией — в результате происходит взаимное отторжение частей и элементов, как при неудавшейся хирургической трансплантации.

●

В сказках (да и не только в них) зло почти всегда деятельнее добра: злодеи плетут заговo-

«Сказка странствий». Орландо — А. Миронов

ры, расставляют ловушки, нападают или скрываются, изощряются в подлостях, хлопочут и суетятся. Добро живет достойнее, без суеты и только в кульминационные моменты действует в полную силу.

В «Сказке странствий» это свойство добра показано то с лукавым юмором, то с сердитой иронией, то с меланхолической усмешкой. Вот деревня, расположившаяся на теплой спине дракона, где обитают бывшие странники и странствующие рыцари. Все они — неосуществившиеся идеальные сказочные герои, архетипичной судьбой которых предназначена схватка с драконом. В свое время они для этого сюда и шли. Но благодатные условия жизни перевесили благородные побуждения — каждый из них отказался от борьбы, как только понял, что в его интересах (именно в его личных, а не в интересах правды, справедливости, добра) не сражаться с драконом, а воспользоваться даровыми благами — без затраты сил, физических и духовных.

Разумеется, обитатели обетованной идиллии-Драконии — отнюдь не протагонисты авторского идеала добра, они — лжерыцари, но и подлинного соперника дракону нет в этой сказке.

А между тем авторы, понадеявшись на то, что конструкция, в конце концов, выведет зрителей к нужному итогу, все средства бросили на создание яркого, эффектного зрелища и вполне в этом преуспели. Парадоксально само явление на экране земного (или «драконьего») рая вместо ожидаемых суровых и грозных испытаний для героев. Смешны и странны занятия томящихся безделием «драконян». С размахом сняты их пышные пиры, а гибель в «драконотрясении» и пламени представлена на экране фейерическим зрелищем, подкрепленным «аттракционами»: разевающий огнедышащие пасти дракон, кипящее, бушующее от его ярости озеро. Наши герои сперва осматривают забавную страну, философствуют и ссорятся, затем бегут и догоняют, попадают в сети, оказываются на грани гибели в штормящей огненно-водяной стихии — то есть демонстрируют нам массу разнообразных и головокружительных приключений, но выходят сухими из всей этой фабульной воды, ибо ни следа, ни морщинки не отложилось на их лицах от пребывания в этой парадоксальной экс-рыцарской общине. Странствие переносит их в другое место (без всякого перехода и объяснения, просто

«встык») — и они снова будут ссориться, драться с обидчиками и выкарабкиваться из ловушек. И это новое место ничем (разве что декорациями) не отличается от только что покинутого: здесь так же пируют глупцы и ленивцы, так же жестоки и отвратительны стражники, по той же схеме движутся взаимоотношения героев между собой и с окружающими.

Несомненно, Орландо и Марта настроены, «запрограммированы» на добро и справедливость. Но, как оказывается, не на борьбу со злом и неправдой. Орландо дважды вступает в прямой конфликт со злыми силами, несколько неожиданно обнаруживая незаурядные способности супермена. Грандиозная и эффектно поставленная драка вспыхивает не из-за всеобщей несправедливости, а оттого, что ущемлены личные, хотя и вполне добропорядочные, интересы Орландо: он, усталый путник, истомившийся по веселой компании, хотел всего лишь невинно поразвлечься, а ему не дали. Второй раз Орландо ведет схватку с Чумой, но это не борьба лекаря с болезнью, а вынужденная защита от смертельной опасности, нависшей над героем и его спутниками. Эпизодом раньше, узнав в нищенке злодейку Чуму (а она признала ненавистного ей ученого-врача), Орландо поспешно ретировался, подав ей вполне мирный совет: «Шла бы ты из города, убогая». И даже высший взлет Орландо — сооружение «рукотворного нетопыря» — всего лишь способ побега, самоспасения.

Да и Марта, олицетворяющая, по словам Орландо, силу любви, фактически не борется со злом. Отыскав Мая, она ничего не предпринимает для его спасения, кроме обвинений и упреков — Горгону, брату, судьбе. В отличие от Герды, нашедшей подобным же образом изменившегося Кая, Марта всего лишь разочарована в Мае, огорчена переменами в его характере, но подвига любви и горячего, щедрого сердца не совершает, словно цель ее странствий — всего лишь найти брата, а не бороться за него со злыми силами, даже когда они в нем самом.

Но ведь и зло, если присмотреться к этой сказке, отнюдь не агрессивно. С Драконом, если его не трогать, вполне можно ладить и даже жить припеваючи на его широкой спине. Разбойники, похитившие Мая, всячески избегают стычки с преследователями и, если вынуждены бороться, предпочитают действовать «тихими» средствами — доносом, клеветой. Горгон, вначале вынужденный в собственных интересах заботиться о Мае, постепенно привязывается к нему, как к сыну, и, кажется, вполне искренне считает его, а не добытое золото своим подлинным богатством (единственный мотив, позволивший как-то актерски проявиться Л. Дурову в однотонном материале роли Горгона). Даже отъявленный злодей Брутус, задумав избавиться от надоевшего мальчишки, не берет «греха на душу» — не убивает его, а просто оставляет в лесу. Чума, сам способ существования которой — убийство, бродит по уже завоеванному ею городу в облике нищенки, выпрашивая, как милостыню, прикосновение к очередной жертве. Неправый суд хочет выглядеть как снисходительный и справедливый.

Злой Горгон появляется в сказке в облике Деда Мороза, а добрый Орландо — с ножом (скальпелем) в руках. Добро легко можно перепутать здесь со злом, их границы размыты, а столкновения лишь внешне конфликтны. Привычное состояние населения этой сказочной страны — праздное, веселое существование: пышные пиры, темпераментные танцы, эффектные фейерверки одинаково красочны и в маленьком княжестве, где бедствуют нищие Марта и Май, и в герцогстве, в котором вершит дела неправый суд, и в замке Горгона, и в городе, еще не оправившемся от чумы, и в гибнущей Драконии. Мы странствуем по стране, где всякая борьба есть нечто чуждое, нежелательное и чреватое дурными последствиями.

В этом странном мире всякое деяние опасно: живи рыцари спокойно — дракон не взбунтовался бы, не подай мальчик милостыню нищенке — он бы не погиб в лапах Чумы, не вздумай Май продемонстрировать всю мощь своих способностей — не разразился бы чудовищный катаклизм, в котором лишь сказочное чудо спасает героев.

«Не стоит сердиться на плохих людей, —

произносит Орландо, когда его замуровывают в башне. — Знаешь, для чего их создал бог? Чтобы мы смотрели на них и старались быть совсем другими». В этом первом предсмертном монологе героя — философская формула сосуществования добра и зла в том мире, в котором довелось жить нашим героям.

А несущие конструкции в порядке: злодеи наказаны, неправый суд посрамлен, Чума позорно бежала на отвратительной крысе, в которую превратился ее конь, Марта нашла своего Мая, Орландо, хотя и погиб, но возродился, добро, как и положено в сказке, победило.

●

Третья линия — полные приключений и опасностей странствия героев — кажется выстроенной надежнее всех. На каждом шагу зрителя подстерегает неожиданность, герои преодолевают немыслимые препятствия и достигают своей цели ценой смертельного риска. Конструкция «собрана» из трех маршрутов: Марты, Орландо (их пути на время сходятся) и разбойников, похитивших Мая.

Но связь между ними не так прочна, как, видимо, рассчитывалось. Марта поначалу пытается найти следы похитителей, но затем ни ей, ни Орландо не приходит в голову как-то целенаправить свои поиски. Столкновения преступников и их преследователей случайны и необязательны, каждая такая встреча призвана скорее напомнить зрителю, слишком поглощенному перипетиями приключений, о цели странствий, чем продвинуть их вперед.

Так же случайна встреча Марты и Орландо, они — лишь временные спутники, общей целью не связанные. В финале Марта пытается представить Орландо как жертву в борьбе за Мая, но это всего лишь волевое усилие авторов стянуть воедино разболтавшуюся конструкцию.

...Может быть, не стоило столь дотошно доискиваться смысла в представленной на экране истории. В конце концов, это только сказка, и разве так уж непременно она должна в итоге выдать четко сформулированную мораль? Но нет, я действую по законам, самим художником над собой поставленным:

«В моем понимании идеальный фильм для детей должен выдержать своеобразную поляризацию: поглядели под одним углом — это свободное поэтическое произведение, развивающееся естественно по внутренним побуждениям цельного организма. Поглядели под другим углом: видим четкий и понятный урок, где тема изложена корректно и убедительно. Лишнее отброшено, вывод возникает из совокупности всех рассмотренных обстоятельств» [2].

●

Следуя принципам аналитических статей Митты, необходимо вглядеться в структуру фильма на другом уровне приближения. Хотя бы на уровне развернутой метафоры — того, что Митта назвал «деталь как персонаж в целом фильме» [3]. Пример такой детали он находит в картине «Гори, гори, моя звезда»: театральный занавес, который возит с собой Владимир Искремас. Это — и атрибут искусства, которому герой служит, и его дом, пристанище, полог, а в кульминации — средство борьбы героя с бандитами, готовыми расстрелять мирных зрителей его спектакля.

Аналогичная развернутая метафора имеется и в «Сказке странствий»: это полог-плащ Орландо.

В этом пологе сокрыт банк гениальных открытий. Когда путники лишаются лошади, а повозка тонет в реке, полог становится дорожным плащом Орландо. Развернутый по всем своим таинственным складкам, он превращается в гигантскую картину, с помощью которой Орландо излагает суть своего главного открытия о единстве строения Земли и человека. Но самая важная трансформация впереди: в складках полога-плаща еще хранится несколько проектов Орландо, и в трудную минуту один из них спасает нашим странникам жизнь — речь идет о «рукотворном нетопыре, поднимающем человека».

Летательный аппарат Орландо в самом деле напоминает нетопыря — летучую мышь, но также и чертежи и рисунки Леонардо да Вин-

---

[2] Митта А. Заметки о детском кинематографе. Статья вторая. — «Искусство кино», 1973, № 11, с. 15.
[3] «Искусство кино», 1981, № 9, с. 120.

чи, зафиксировавшие его мечты о полете. И еще один рисунок Леонардо приходит на память в связи с «нетопырем» Орландо — «Канон пропорций мужской фигуры по Витрувию»: летящий изобретатель находится на своем аппарате в такой же композиции. С «Каноном» Леонардо ассоциируется и та картина, которая представляет собой изнанку полога и иллюстрирует открытие Орландо, долженствующее принести на землю «золотой век благоденствия». Ассоциации эти важны: они приобщают идеи Орландо (как и его самого) к гуманистической традиции, уходящей к истокам человеческой культуры. Витрувий — римский писатель и архитектор, обобщавший опыт древнегреческого искусства; не случайно обращение к нему Леонардо. Как знак иных, еще более отдаленных от настоящего сказочного времени эпох — полустершиеся фрески на стене башни, рядом с которыми Орландо чертит схему своего аппарата.

Плащ-полог-полотно вместе с Орландо и Мартой становится пленником в замурованной башне и вместе с героями бежит оттуда: становится материалом для крыльев «нетопыря». Эта развернутая персонифицированная деталь в конце концов трансформируется в одежду для малышей, чудом спасшихся из зачумленного города: Марта рвет на клочки бывший полог (и бывшие крылья) и обматывает этими тряпицами дрожащие от холода и страха тельца.

Итак, перед нами жизнь своеобразного персонажа: он раскрывается разными своими сторонами (в буквальном смысле), «переживает» взлет и падение (тоже буквально), на наших глазах переходит как бы в другую форму существования.

Митта жаловался, что ему не удалось осуществить в «Гори, гори, моя звезда» замысел с занавесом Искремаса. В кульминационной сцене занавес, накрывающий бандитов, которые вслепую стреляют из пулемета, «должен был напоминать огнедышащего дракона — огромное, слепое в ярости существо»[4]. Консультант из цирка не сумел придумать хорошей конструкции падения занавеса, пришлось собирать «фразу» из монтажных кусков, в результате этой и некоторых других производственных неудач «деталь растеряла элементы структуры в развитии драматического действия, а без структуры сквозная роль детали не выстраивается»[5].

Не знаю, удались ли на сей раз все задуманные производственные ухищрения, но, как мне кажется, структура роли полога Орландо в «Сказке странствий» выстроилась так, что отчетливо прочитывается зрителем. Полог, уже ставший дорожным плащом, эффектно разворачивается гигантским полотном в зале суда, он, превратившись в крылья «нетопыря», вспыхивает на солнце прозрачным синим сиянием и сохраняет этот свой небесный отблеск на бедных малышах. Но на зрительское восприятие воздействует не только это, задуманное и осуществленное.

Вот Орландо разбирает клочки записей, сохранившихся после того, как полог вместе с повозкой едва не утонул. Перечисление великолепных фантастических идей вперемежку с явно бредовыми призвано сообщить легкую иронию по отношению к образу лекаря, философа и поэта. Для Андрея Миронова, играющего Орландо, монолог становится забавной репризой, почти эстрадной «хохмой», брошенной в зал.

Напрочь снят пафос в монологе Орландо о главном его открытии. Стиль исполнения не монтируется с рисунком, отправляющим наши ассоциации к «Канону» Леонардо, как неорганична для роли Орландо маска изрядно уставшего, но обаятельного эстрадного кумира. Водевильность героя отбрасывает тень на своеобразный персонаж картины — полог. Роль эта снижена, несмотря на все осуществленные постановочные эффекты. Полог Орландо оказался всего лишь шлейфом занавеса Искремаса.

Как благодарный зритель, смею уверить Митту, что его немой, но выразительный персонаж в фильме «Гори, гори, моя звезда» свою роль

---

[4] Митта А. Выступление на «круглом столе». «Режиссура — ее проблемы и трудности». — «Искусство кино», 1974, № 7, с. 21.

[5] «Искусство кино», 1981, № 9, с. 122.

сыграл. Может быть, не получилось столь блестяще задуманное соло — зато персонаж этот влился в прекрасный актерский ансамбль, скромно, но достойно исполнил свою партию в сказочной романтической трагикомедии. Напротив, сквозная роль детали в «Сказке странствий» не выстроилась потому, что элементы ее структуры, в драматическом действии не отыгранные, не обросшие содержательными связями, оказались выпирающим наружу голым стрежнем авторского расчета.

●

В чем ошибка?

В расчете?

Мне кажется — в теоретических предпосылках.

Александр Митта исповедует теорию С. М. Эйзенштейна «монтаж аттракционов». Он неоднократно и прямо формулировал свое кредо как «применение эйзенштейновского «монтажа аттракционов» к детскому кино» [6]. «Старая идея молодого Эйзенштейна» [7] рассматривается Миттой как способ установления контакта с подростком, как решение проблемы, связанной «с типом кинематографа, наиболее действенным для детского зрителя» [8], с созданием некоей актуальной «модели» фильма [9], а затем и с выводом «формулы успеха», предопределяющей «те факторы, те качества, которые, без сомнения, привлекут внимание зрителей» [10].

---

[6] «Искусство кино», 1973, № 11, с. 8.
[7] Там же, с. 14.
[8] Там же, с. 8.
[9] Там же.
[10] Второе Всесоюзное совещание работников кино. — «Искусство кино», 1978, № 7, с. 52.

«Сказка странствий».
Май — В. Сторожик,
Горгон — Л. Дуров,
Марта — Т. Аксюта

И изложенная А. Миттой эйзенштейновская теория, а главное, фильмы режиссера, где он пытался практически применить «монтаж аттракционов», говорят о том, что, к сожалению, теория воспринята неадекватно.

«Идея состояла в том, — интерпретирует Митта эйзенштейновскую теорию, — чтобы разрабатывать общий замысел спектакля, как каскад аттракционов, каждый из которых крайне агрессивно внушал бы зрителю какую-то одну социально полезную эмоцию. Я пишу с долей иронии потому, что вспоминаю наивную социологию формулировок молодого Эйзенштейна. Но восхищение мое этой идеей велико» [11].

Авторское изложение теории «монтаж аттракционов» осталось в истории накрепко связанным с примитивной социологией — и это ирония судьбы. В шеститомник Эйзенштейна, как и в сборник его избранных статей, не вошли важнейшие для понимания сути этой теории работы: одна из них — «Вылазка классовых друзей» — затерялась на страницах газеты «Кино», другая — «Монтаж киноаттракционов» — так и не увидела свет. То, что А. Митта, по-видимому, не зная этих работ, сумел продраться сквозь заросли наивной социологии и эпатирующей наукообразности ранних статей Эйзенштейна и проникнуться восхищением к живой и сохранившей актуальность теоретической мысли, делает ему честь.

Но Митта воспринял «монтаж аттракционов» как частную теорию, как модель оптимально воздействующего фильма, как вариант изначально заложенной «формулы успеха».

Эту формулу Митты можно было бы упрощенно изложить так: сильнодействующие средства («аттракционы»), заключенные в крепко сработанную «конструкцию», «каркас», «контур». «Аттракционы» должны расшевелить зрителей, а линии каркаса — направить восприятие в нужную сторону. Целостность фильма обеспечивается тем, что «аттракционы» либо нанизаны на напряженные конструкции сюжета, либо, при их самостоятельности, между ними есть отношения «вязи» [12].

Ошибка Митты в трактовке эйзенштейновской теории заключается в том, что «социально полезная эмоция» не лежит, как он думает, в н у т р и «аттракционов», а возникает м е ж д у ними, или лучше сказать, в результате их взаимодействия (отсюда формула монтажа: столкновение двух кусков дает не их сумму, а третье — понятие). «Аттракционы» отнюдь не автономны, они строго отобраны, чтобы можно было их сопоставить, столкнуть, смонтировать — и получить нужный смысл.

На самом деле «монтаж аттракционов» есть не столько частная, утилитарная формула строения отдельного произведения, сколько общая теория особого типа творческого процесса. По мысли Эйзенштейна, произведение возникает тогда (и только тогда!), когда интеллектуально осознана и эмоционально пережита идеологическая задача («четко знать, к какому идеологическому выводу «стремить» зрителя» [13]), она доведена до такой степени накала, когда «аттракционом» могут служить все средства воздействия, а отнюдь не только сверхэффектные, — «говорок» Остужева не более цвета трико примадонны, удар в литавры столько же, сколько монолог Ромео, сверчок на печи не менее залпа под местами для зрителей» [14], и художнику надо «всего лишь» отобрать эти элементы воздействия («знать и найти, через какие «эмоциональные потрясения» зрителя и их сочетания лучше всего вскроется идейная сторона» [15] и слить (через столкновение) в монтаже. Главный «аттракцион» такого произведения: зритель как бы воспроизводит ход его создания, включается, втягивается в активный творческий процесс.

В диалектической по духу формуле «монтаж аттракционов», где обе части равно важны, Митта делает акцент на втором сочлене. Воз-

---

[11] «Искусство кино», 1973, № 11, с. 14.

[12] Там же.

[13] Э й з е н ш т е й н С. Вылазка классовых друзей.— «Кино» (газ.). М., 1933, 22 июня.

[14] Э й з е н ш т е й н С. Монтаж аттракционов. К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского в московском Пролеткульте. — Избр. произв. в 6-ти т., т. 2. М., 1964, с. 270.

[15] «Кино», М., 1933, 22 июня.

действующее искусство превращается в искусное воздействие. Томас Манн отзывался о подобных попытках так: «Ребяческим варварством было бы думать, будто сила и интенсивность воздействия зависят от степени его суммированного натиска на чувственное восприятие» [16]. Что же касается Эйзенштейна, то он выражался еще резче, протестуя против «приписываемой мне идиотской «игры в кубики» средствами воздействия» [17]. Свою статью, возвращающую на новом этапе (после «Стачки», «Броненосца «Потемкин», «Октября», «Старого и нового», съемок «Да здравствует Мексика!») к теории «монтаж аттракционов», Эйзенштейн написал в форме ответа двум режиссерам — С. Бартеневу и М. Калатозову,— искренне и одобрительно воспринявшим эту теорию весьма похожим на интерпретацию Митты образом. По иронии судьбы через многие годы Митта в своих странствиях повторил эту «вылазку классовых друзей».

Не вина режиссера, что он не смог воспринять теорию в ее диалектической целостности. Беда и вина теории (не эйзенштейновской, а общей), что она оставляет неразработанными старые, но мощные идеи, открытые и часто всего лишь «застолбленные» в напряженных странствиях советской кинематографической мысли.

Если в теоретических своих размышлениях Митта чувствует опасность свести дело к «игре в кубики», то на практике все больше его внимание сосредоточивается на поиске эффектных «аттракционов» и все меньше — на энергии их взаимодействия, на органичности монтажа.

Ему кажется, что удача фильма «Гори, гори, моя звезда» обеспечена реализацией его «формулы успеха»: «Драматурги Юлий Дунский и Валерий Фрид написали этот сценарий, следя за тем, чтобы каждый поворот мысли, каждый элемент общей метафоры фильма находил образное пластическое выражение, создавал, так сказать, плацдарм для рождения аттракциона. Но на этот раз мы проследили, чтобы внятность изложения была подчеркнута как бы вынесенной наружу конструкцией фильма. Представьте себе — три линии, три абсциссы — это три художника, три взгляда на искусство, три судьбы в служении ему или торговле им. Перпендикулярно этим линиям нарисуйте по оси ординат три черты — это смены власти — красная, белая, зеленая. Продолжите эти линии, чтобы они пересеклись, образуются клеточки: в них прекрасная питательная среда для произрастания конфликтов» [18].

Было бы чрезвычайно интересно подробно проанализировать структуру фильма «Гори, гори, моя звезда», чтобы убедиться: не клеточки конструкции удерживают плазму «аттракционов», а взаимодействие характеров и перипетий жизненных странствий героев создает целостность великолепно удавшейся картины. К сожалению, такого анализа структуры никто, кроме Митты, своевременно не сделал. «Сказка странствий», напротив, — последовательное воплощение «формулы Митты»: все конструкции каркаса натянуты и направлены, клеточки для аттракциона созданы. Но элементы художественной ткани действуют локально и вразнобой — и формула не срабатывает.

Структура содержательна. На «вязи» она не держится. Она живет, дышит, работает только благодаря взаимодействию элементов.

Полтора десятилетия назад те же авторы — Ю. Дунский, В. Фрид, А. Митта — создали фильм, в котором жили многие мотивы теперешней «Сказки странствий». На очень похожей повозке по дороге, полной неожиданностей и опасностей, ехали двое — девочка, на наших глазах становившаяся взрослой, и философ, поэт, артист. Они включались в борьбу добра и зла, порой терпели поражения, иногда отступали в страхе, но в конечном итоге мужественно и отважно шли на лишения и жертвы. За приключениями героев и людей, встреченных ими в пути, стоял главный вопрос, для решения которого и призвали зрителей в стран-

[16] Манн Т. Страдания и величие Рихарда Вагнера. — Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1961, с. 114.
[17] «Кино», М., 1933, 22 июня.
[18] «Искусство кино», 1973, № 11.

ствие авторы, — что может и что должен талант, где его место в борьбе справедливости и зла, в чем его счастье? Перипетии странствий оборачивались для героев и зрителей необходимостью решать заново извечные проблемы, а цель увлекала пафосом высокой романтической трагедии, мудростью философской сказки, в которой легко и раскованно, исповедально и иронично, всерьез и с усмешкой, задорно и грустно авторы говорили о времени, о себе и о нас.

Дальнейшее движение Митты все более уводило его от исповедальности. Однажды Митта так охарактеризовал закономерности хода кинопроцесса:

«По-моему, кино, как маятник, раскачивается между двумя точками: переосмыслением действительности и страстью к полной достоверности. Сейчас маятник, видимо, качнулся в сторону условности и художественного переосмысления жизни»[19].

Митта не определил периода движения маятника, и я не знаю, кажутся ли ему прошедшие восемь лет достаточным сроком для того, чтобы «качнуться» в другую сторону, но картины, которые он за это время создал, при разнообразных их достоинствах в целом, по-моему, убеждают, что во взятом направлении художник дошел до предельной точки: тип найденной структуры уже не составляет органичного и саморазвивающегося целого, а представляет собой механическое соединение отработанных средств и мотивов. Эта структура еще способна вобрать в себя приметы времени, отразить какие-то черты действительности, но, вопреки своей функции, не усиливает, не концентрирует самое важное и актуальное, а абстрагирует и смазывает картину жизни.

«Ни одно искусство не может сравниться с кинематографом в стремительности накопления формальных признаков новизны. Только-только нас поражали исполненные косо кадры и панорамы трепыхающейся камеры, и вот уже это раздражает, как прошлогодней моды пиджак, пошитый в провинциальном ателье. Скромность и функциональность становятся признаками хорошего тона до тех пор, пока чей-то неведомый, необузданный темперамент не поразит экран неожиданной вольностью. И вместе с тем на все времена существования кино будет, мне кажется, единственно убедительный способ изложения человеческих эмоций — правда»[20], — это голос Александра Митты с той, далекой теперь точки амплитуды маятника.

Быть может, этот голос будет услышан теперешним Миттой — так думается, когда прослеживаешь маршрут странствий художника и пытаешься гипотетически продлить его в будущее. Мне кажется, Митта не вернется из своих странствий к прежним позициям, он придет, помудревший в дороге, к обновленным вечным истинам через сложные, иногда странные ходы и лабиринты.

Странности странствий искреннего художника — не чудачество, а неизбежность. Не всякий кинематографист имеет смелость в такие странствия пуститься.

Не всякий кинематограф, а только живой, развивающийся, перспективный предоставит художнику возможность осуществить его странствия.

---

[19] Митта А. Когда оживают гравюры. — «Искусство кино», 1976, № 11, с. 104.

[20] «Слово выпускникам». — «Путь к экрану» (многотиражная газ. ВГИКа), 1965, 21 июня.

Ю. Смелков

Почти дословно

«КУКАРАЧА»
Сценарий и постановка С. Долидзе и К. Долидзе (по одноименной повести Н. Думбадзе). Оператор М. Медников. Художник Н. Сулеманошвили. Композитор Г. Члаидзе. Звукооператор В. Долидзе. «Грузия-фильм», 1983.

Странные вещи происходят порой при экранизациях. Фрагмент текста, воспроизведенный в фильме, что называется, дословно, до знаков препинания включительно, на экране вдруг кажется непохожим на «оригинал». И наоборот, какая-то кинодеталь выглядит взятой прямо из прозы — настолько точно она выражает ее дух. А при ближайшем рассмотрении выясняется, что деталь эта придумана режиссером.

В фильме «Кукарача», снятом по повести Нодара Думбадзе, можно увидеть примеры и того и другого подхода. Некоторые мы в дальнейшем развернем подробнее, сейчас же хотим подчеркнуть, что не в деталях, пусть самых выразительных, все же дело.

Давно уже известно, что самое трудное — передать стиль, дух, а то и жанр экранизируемого произведения, — как раз это чаще всего остается за кадром. Или — иногда — поглощается стилем, духом, жанром, вновь созданными кинорежиссером; мы говорим об удаче экранизации, если стиль прозы как бы проступает сквозь реальность кадра, если кинематографист создает новую реальность, в которую как бы вплавлено экранизированное произведение. Буквализм же при экранизации, как ни странно, особого успеха еще никому, кажется, не приносил — получается то же, да не то. Да и возможен он только при небольшом объеме литературного первоисточника — роман, даже средних размеров, не снимешь без купюр, разве что повесть.

«Кукарача» — как раз повесть, по объему практически целиком укладывающаяся в полнометражный фильм. Но у прозы Думбадзе (как у всякой хорошей прозы) есть одно свойство — она, если можно так выразиться, шире и глубже себя самой. В «Кукараче» при внимательном чтении мы находим сложнейший жанровый сплав. История милиционера и вора, полюбивших одну девушку, — из «жестокого» городского романса, но романтизм этой истории (который в таких романсах бывает весьма низкого пошиба) здесь чист и прозрачен. Историю эту рассказывает вроде бы взрослый человек, но, рассказывая, он превращается в мальчика, которым был

когда-то: авторское «я» всегда относится именно к мальчику, и только в одном абзаце, финальном, — к взрослому человеку: «И я вспомнил Кукарачу, вернее, он приснился мне 12 октября 1979 года в 12 часов ночи, за полчаса до моего второго инфаркта. И вот что странно: во сне Кукараче по-прежнему было 21 или 22 года, мне за пятьдесят, но он, как и прежде, поучал и наставлял меня...» Закадровый голос, который произносит эти слова в фильме, принадлежит взрослому мужчине — но он же произносит и все другие закадровые реплики. А если бы другие произносил детский голос маленького Тамаза, а эту — взрослый? Наверное, было бы точнее...

Еще одно соображение. «Жестокий» городской романс — жанр по сути своей площадной, требующий не слушателя, но слушателей. И в полном согласии с законами жанра вся история Кукарачи происходит на людях; хотя этот постоянно присутствующий незримый хор зрителей и слушателей писателем выведен (почти выведен) за рамки текста, он все равно существует. «Все, о чем будет рассказано ниже, подлинные события, и я сам был их свидетелем — в свое время они взбудоражили всех жителей нашего квартала», — так начинается рассказ о любви Инги и Кукарачи, и эта прилюдность всего совершающегося составляет важную черту атмосферы повести и должна бы — фильма. «...Сейчас весь мир только и говорит, что о тебе, Инге и Советско-германском договоре!» — шутит мать Тамаза с Кукарачей, но очень много правды в этой шутке: для обитателей любого южного города как раз характерно это смешение событий общих, глобальных с происшествиями в жизни своей улицы или квартала.

Нельзя сказать, что авторы фильма не почувствовали необходимости этого фона, этой прилюдности событий. Через всю картину проходит изобразительный рефрен — лица пожилых женщин, наблюдающих из окон, наблюдающих внимательно, можно сказать, истово, явно выполняя, как им представляется, какую-то важную общественную миссию. Но кадров этих мало, чтобы насытить данный мотив смыслом; зритель может просто забыть предыдущее появление любопытствующих матрон. Сама же любовь Инги и Кукарачи дана в тонах пасторально-идиллических, вдали от города, на лоне природы. Я понимаю, что сделано это для контраста с последующими событиями, с гибелью Кукарачи, и все-таки трудно согласиться с таким решением — какова бы ни была эта любовь, драматический подтекст в ней присутствует, но именно подтекст — в повести он не прописан, и авторы фильма, вероятно, не решились отойти от буквы.

Однако эти и другие неточные решения во многом искупаются высоким актерским уровнем фильма — то есть не то чтобы искупаются, но их как-то не очень замечаешь. Достоинства современной грузинской актерской школы общеизвестны, гастроли Театра имени Руставели за рубежом принесли блестящую международную репутацию актерам Грузии. Причем речь идет отнюдь не только о знаменитом национальном темпераменте — грузинские актеры демонстрируют высочайшее техническое мастерство и — в лучших своих работах — удивительное чувство стиля, чувство автора. Сказалось все это и в «Кукараче» — фильме, ставшем последней работой старейшего грузинского кинорежиссера Сико Долидзе.

Это не так уж часто бывает в театральных или кинематографических переложениях прозы — ощущение полной идентичности зримого образа с тем, что представлялся тебе при чтении. Как будто лейтенант милиции Георгий Тушурашвили по прозвищу Кукарача шагнул на экран прямо со страниц повести Нодара Думбадзе — очень молодой, с обаятельной улыбкой, мужественный... и до невозможности, почти до смешного наивный. Именно наивность становится серьезным оружием в деле, которое он считает своим главным, — следить за жизнью и поведением подростков вне школы и семьи. Именно сквозь эту наивность различимы в его характере черты времени, тех неполных двух коротких и счастливых предвоенных лет, когда казалось, что все бури уже миновали. Отнюдь не случайно и вовсе не ради эффектного финала Думбадзе заканчивает повесть 21 июня 1941 года, за день до войны: уходит целая эпоха, уходит время идеальных

героев, к которым безусловно принадлежал участковый по прозвищу Кукарача. В повести мы найдем еще одно свидетельство атмосферы времени: «В те годы отношение общества к подросткам-курильщикам было таким же, как, скажем, в наши дни к наркоманам». Да, намного эрудированнее стали современные подростки, и трудно нам приходится с некоторыми последствиями этой эрудиции... Кукарача свято верил в действенность расписки, взятой им у одного из мальчишек: «Я, Дуду Доборджгинидзе, даю пионерское слово, что никогда в жизни не буду не только курить, но даже смотреть на папиросы. Клянусь мамой, папой и всеми»...

Когда Кукарача — Л. Учанейшвили в очередной раз является в дом к Тамазу и его матери с уголовным кодексом в руках, чтобы прочесть статью о незаконном лове рыбы (или с томом Большой Советской Энциклопедии, чтобы прочесть статью о никотине), он абсолютно серьезен — он верит, что делает именно то, что должен делать. И если бы ему сказали, что борьба с правонарушениями среди подростков далеко не так проста (и в то время тоже, надо полагать, была не так проста), он, скорее всего, удивился бы. И вообще он далеко не образцовый милиционер — вот и бандита Муртало отпустил, за что впоследствии сам поплатился жизнью. Но «он был добр, чист и безгрешен» — так говорит о нем Инга. Вот эти его черты актерски воплощены так лирически пронзительно, что мы всей душой поддерживаем Кукарачу во всех его поступках. И только потом, после фильма возникает вопрос: а может ли такой человек работать на том месте и в той должности, в которой он работает? Так сказать, пригоден ли он профессионально? Вопрос этот в скрытом виде есть и в повести, и один из ее эпизодов, не вошедших в фильм (Кукарача вмешивается в семейную ссору и в результате оказывается довольно серьезно избитым), еще до истории с Муртало, столь трагично закончившейся, дает такой примерно ответ: слишком уж опасна для Кукарачи эта работа. Опасна именно потому, что он добр, чист и наивен. Слишком уж он беззащитен перед людьми недобрыми, нечистыми и грешными, слишком уж большое преимущество дают им эти качества в борьбе с ним — он-то первым не ударит. Ведь, в сущности, Кукарача — стопроцентный романтический герой, рыцарь без страха и упрека, Дон Кихот в милицейской гимнастерке. И в этом качестве он очень нужен на сегодняшнем экране сегодняшнему зрителю.

В том и состоит драматический парадокс повести, что одна из вечных, в принципе неразрешимых проблем человеческого существования — всегда ли следует противопоставлять насилию насилие? — решается на судьбе участкового уполномоченного, человека, для которого насилие против насилия есть неотъемлемая часть его служебного долга; это с мальчишками, купающимися в неположенном месте или тайком курящими, Кукарача чувствует себя в своей стихии, а в более серьезных случаях?.. Он ведь считает, хотя и убежденный атеист, что к евангельским заповедям, точнее, к их нравственному смыслу, нужно приобщать детей, причем как можно раньше, и ведет разговор на эту тему с матерью Тамаза. Этот разговор как нельзя лучше показывает и духовную высоту его, и, так сказать, неполное служебное соответствие — что ни говори, а жертвенность не есть высшая добродетель для работника милиции. Впрочем, этот круг проблем остается за пределами фильма — в нем, правда, есть сцена беседы Кукарачи с матерью Тамаза, но беседа лишь обозначает тему. Для повести этого довольно, чтобы тема прозвучала наравне с другими темами, а в фильме наше внимание все-таки привлечено более всего к треугольнику Кукарача — Инга — Муртало.

И надо сказать, что сопоставление этих трех людей сделано в фильме тонко и убедительно. Столкновение Кукарачи и Муртало — это конфликт добра и зла в чистом виде; авторы фильма и актер решили образ Муртало (в этой роли очень точен З. Колелишвили), лишив его всякого намека на какую бы то ни было уголовную «романтику», показав натуру жестокую и примитивную; в фильме Муртало даже стихи читает, и мы видим при этом, как неестественно соединение этой низменной натуры с поэзией.

А Инга (Н. Чанкветадзе) в этом треугольнике — всего лишь точка приложения сил. Молода, красива, обаятельна. А ничего другого от нее и не требуется — авторы фильма и актриса и не стали мудрствовать лукаво. Ее влюбленность в Муртало вполне объяснима: юна, неискушена в жизни, да еще изрядная доля страха перед бандитом, да еще свойственное всякой девушке тщеславие: стараниями Муртало она становится чем-то вроде некоронованной королевы квартала.

Любовь Инги к Кукараче никак не мотивирована, да, пожалуй, и не нуждается в этом — какие нужны особые мотивировки, чтобы два молодых красивых человека полюбили друг друга! Для любителей мотивировок, впрочем, подойдет и такая: тщательно скрытое, но все же заметное восхищение Инги Кукарачей, когда он приходит арестовывать Муртало и отпускает его. В общем, тут все ясно, поскольку речь идет о вещах, критическому анализу практически не поддающихся.

А как же с экранизацией? Мне кажется, что это самое трудное, что есть в профессии режиссера кино: нужно ведь не столько себя, свою индивидуальность раскрыть, сколько автора — точнее, и себя, и автора. А удержаться на грани этого «и — и» необычайно сложно: буквализм — не лучший выход, игнорирование авторского стиля тоже лавров не приносит. Я не думаю, что практически буквальное следование Сико и Кето Долидзе тексту повести свидетельствует об их творческой робости, скорее — об уважении к «первоисточнику» (а он, безусловно, достоин уважения). Уважение привело к тому, что повесть почти целиком, за исключением двух-трех второстепенных эпизодов, перенесена на экран, мало того — в фильм вошли едва ли не все диалоги Думбадзе в неусеченном виде. То есть почти полностью сохранена структура прозы.

Но экранизация предполагает интерпретацию. И ожидая встречи с героями Н. Думбадзе на экране, я не менее заинтересован в знакомстве с авторами фильма. Свое впечатление от литературного произведения я хочу сопоставить с их впечатлением. Ведь каждый из нас, читателей, имеет свою версию прочитанной вещи, свое к ней о т н о ш е н и е. Именно этого и не хватает мне в фильме — отношения. Получилось что-то вроде иллюстрации к повести — если представить себе «Кукарачу» в отдельном, богато иллюстрированном издании, то это и будет довольно точное сравнение с фильмом С. и К. Долидзе. Я говорю это отнюдь не в уничижительном смысле: искусство иллюстратора такое же трудное, как и все прочие, в нем тоже можно достигнуть немалых высот, в нем есть свои шедевры. Я представляю себе портреты персонажей фильма — они были бы абсолютно на месте в книге; соответствие между текстом и изображением полное — хотя Думбадзе не дал ни одного подробного портрета, именно такое ощущение возникает, когда смотришь фильм.

А может быть, дело еще и в том, что повесть кажется написанной очень кинематографично. Скажем, финал, где короткие эпизоды перебивают друг друга, можно принять за страницы литературного сценария. Кстати, с очень небольшими изменениями финал полностью вошел в фильм. Только сходство повести со сценарием обманчиво — перед нами все-таки проза, целиком подчиненная законам прозы, а иллюзия ее кинематографичности возникла из-за того, что повесть очень динамична.

Нередко, обсуждая очередную неудачную экранизацию (а удачи здесь все еще не так часты), мы ищем причины в усечении той или иной сюжетной линии, того или иного персонажа — вообще в том, что не хватило метража, чтобы вместить весь «первоисточник», и нередко бываем правы. Но, оказывается, дело не только в этом.

Все-таки сложная это вещь — кино...

Точка зрения

Г. Юнгвальд-Хилькевич

Прошу слова!

Что же такое музыкальный фильм? Музыкальная комедия — понятно. А музыкальная драма? Музыкальная трагедия? Музыкальная сатира?..

Думаю, что музыкальный фильм вне зависимости от жанра характерен тем, что законом его экранного развития является закон развития музыкального произведения, где особенности музыкальной драматургии диктуются поведением актеров, длиной планов, характером монтажа как по темпоритму, так и по цвету. Естественно, что, как и любое произведение музыкального театра (опера, музыкальная драма, оперетта, балет и т. д.), музыкальный фильм должен иметь особую, специфическую для данного жанра литературную основу. Сложность такой драматургии заключается в том, что, будучи специфически «музыкальной», она обязана обладать достоинствами сценария короткометражного фильма. Да, да, я не ошибся — короткометражного фильма.

Позволю себе уточнить мою мысль. Для этого мне придется прибегнуть к арифметике: максимальный метраж как любого, так и музыкального фильма — 2500 метров, или 8—9 частей. Музыкальный фильм может вместить не более десяти полновесных музыкальных номеров, в среднем четырехминутной продолжительности, значит, на них уйдет приблизительно пять частей. Таким образом, «на сюжет» в лучшем случае останется 3—5 частей. Эта простая арифметика наглядно доказывает, что режиссеру музыкальной картины, если он хочет внимательно разглядеть все тонкости характеров, проследить развитие конфликта, необходимо не менее двенадцати частей.

Иными словами, за четыре части мы должны успеть заставить зрителя принять авторские «условия игры», познакомиться с героями, да и не просто познакомиться, а полюбить.

Опыт подсказывает мне, что песни становятся популярными лишь тогда, когда зрители «признáют» героя и, самое главное, поверят в его переживания. В противном случае даже самая удачная, вроде бы обреченная на успех песня проваливается и может обрести вторую жизнь лишь в том случае, если из рук композитора попадет к популярному певцу.

Прошу принять во внимание, что все мои рассуждения впрямую не относятся к киномюзиклам, хотя у этого жанра немало общего с тем, что я называю музыкальным фильмом. Мне кажется, что советской кинематографии жанр мюзикла не очень свойствен, а поэтому так редки удачи. В отличие от мюзикла в музыкальном фильме номер обязательно останавливает развитие сюжета (как, впрочем, и любая ария — в опере), хотя и продолжает развитие музыкальной драматургии. За счет лейтмотивной музыки, звучащей между номерами, которую никак нельзя назвать фоновой. Если музыка в игровом фильме, как правило, лишь выполняет функцию фона, эмоционально поддерживая изображение, то в музыкальном кино она является как бы закадровым авторским голосом, вскрывающим второй, а то и третий план происходящего. В сочетании с музыкальными номерами лейтмотивная музыка и создает ту специфическую музыкальную драматургию, которая является главным стержнем любого музыкального действа: будь то театр или кино.

Но — и это настоящая трагедия! — критики при анализе музыкальных картин забывают об этих законах. А может быть, и вовсе их не знают, — во всяком случае, каждый раз испытывают раздражение, потому что оценивают музыкальные фильмы по меркам обычного игрового кино.

Мой фильм «Двое под одним зонтом», снятый по повести Сергея Абрамова, выстроен в известной среди музыкантов форме рондо. Му-

---

Продолжаем разговор о развлекательном кино, начатый в статье В. Кичина (1983, № 5—6) и продолженный в статьях К. Разлогова и В. Дмитриева (1984, № 1), Я. Варшавского (1984, № 2), К. Щербакова (1984, № 3), Б. Дурова (1984, № 4) и М. Черненко (1984, № 6).

зыка Исаака Шварца, счастливым обладателем которой я стал, создавалась специально для фильма как единое музыкальное произведение, развивающееся по симфоническим законам. Эта музыка предоставила нам возможность выстроить в форме рондо не только фильм в целом, но и каждый эпизод, каждую сцену. Например, наш фильм начинается и заканчивается одинаковыми кадрами, но в финале они несут другой, почти диаметрально противоположный смысл исключительно благодаря музыке.

Поэтому любой разговор о картине (вне зависимости от оценки), в котором музыка, организация режиссером экранного пространства по правилам, диктуемым этой музыкой, остались вне интересов критика, естественно, вызывает разочарование, неудовлетворенность и даже внутренний протест. Я слышу возражения: если фильм хорош, то он хорош, плох — так плох. Это верно, но лишь отчасти. Во-первых, это дело вкуса: кому-то хорош, кому-то плох. А во-вторых, объективная оценка музыкальной картины, на мой взгляд, может быть сделана лишь критиком, обладающим комплексом специальных музыкальных знаний и умеющим профессионально анализировать нашу продукцию, исходя из ее собственных законов.

Чтобы не быть голословным, приведу пример. Хлестко написанная рецензия И. Мягковой о фильме «Двое под одним зонтом» была опубликована в одной из центральных газет. В рецензии — ни единого слова о композиторе, а ведь это такой серьезный мастер, как Исаак Шварц! Ничего о композиции, монтаже, соответствии или несоответствии экранных монтажных фраз музыкальному развитию! И еще один, так сказать, «нонсенс»: в начале статьи автор назвала Евгения Биляуэра (исполнителя роли Николая) «хорошим жонглером», а чуть ниже жонглерская работа Биляуэра названа «непрофессиональной» (когда оценивается жонглирование Ивара Калныня — главного героя картины). Но за Калныня жонглирует (во всех кадрах!) все тот же Евгений Биляуэр. И хотя этот факт безусловно выявляет тенденциозность оценки, по-настоящему волнует вовсе не это. Огорчает нежелание критика видеть то, что танец, песня, трюк (а в данном случае — жонглирование) в музыкальном фильме — не гарнир, а главное изделие. И оценка этого главного изделия дает дегустатору возможность объективно судить о «блюде» в целом. Простите за гастрономическое сравнение, но однажды именно так и сказал слушателям Высших курсов сценаристов и режиссеров, где мне посчастливилось учиться, Георгий Данелия: «Если тебя приглашают на чай, то ты рассчитывай на зефир и конфеты, а не на шашлык и вино». Профессиональная оценка п е с н и, т а н ц а, т р ю к а при разборе музыкального фильма — обязательна и необходима, в противном случае можно перепутать «зефир» с «шашлыком».

И путали очень часто. Если оглянуться, то видишь, что почти все советские музыкальные фильмы были встречены критиками неблагожелательно, без должной объективности и заинтересованности. Это может показаться странным, но малодоказательными упреками поначалу была встречена даже «Волга-Волга», даже работа такого изумительного актера, как Игорь Ильинский. Думаю, что такого рода статьи о себе в свое время читала Людмила Гурченко, как сейчас их читает талантливый Михаил Боярский (да, впрочем, всех не перечислишь!). Конечно, за десятки лет наберется десяток фильмов с удачной судьбой. Есть и среди признанных музыкальных фильмов лидер — «Карнавальная ночь», хотя этот фильм не опровергает, а лишь подтверждает печальное правило. Феномен «Карнавальной ночи» (что было бы, если бы эту картину судили по глубине драматургии?!) уже в том, что она понравилась одновременно зрителю и критикам, а это явление редкое. И тут невозможно не согласиться с К. Разлоговым, что причина зрительского успеха — в чистоте жанра.

Если фильм музыкальный, повторяю, необходимыми законами, по которым он выстраивается, должны быть законы музыки, подчиняющие себе и сюжет, и композицию картины в целом. В «Карнавальной ночи» главными были музыка плюс смех. В мелодраме должны быть главными музыка плюс слезы... И так далее. Так я понимаю «чистоту жанра», о которой говорит К. Разлогов.

Но многие почему-то упорно отказываются понять специфические законы музыкального кино. Даже великий Лев Николаевич Толстой

ошибался, подходя с мерками серьезной литературы к классическому балету и напрочь отвергая это искусство. Ошибка Толстого заключалась в приложении мерок одного вида искусства к другому. Именно исходя из законов жанра П. Чайковский написал оперу «Евгений Онегин» не на гениальные стихи Пушкина, а на тексты Модеста Чайковского, созданные, как сказали бы современники, «по мотивам» романа в стихах. Результат доказал, что только таким путем можно было достичь музыкального эквивалента пушкинскому шедевру. И хотя «Евгений Онегин» Чайковского по духу вещь безусловно пушкинская, эти произведения не идентичны. Из оперы полностью исключена пушкинская ирония, и этой потерей была достигнута чистота жанра, в данном случае — оперного.

Вот уже несколько веков любители балета заполняют до отказа залы театров, чтобы еще раз насладиться искусством танца. Трудно предположить, что в «Жизели», например, зрителей тревожит судьба девушки, обманутой ветреным герцогом. Главное в балете — танец. Зритель хочет смотреть к а к, а не ч т о. В драму зритель ходит для того, чтобы сопереживать действующим лицам, в музыкальный театр — смотреть и слушать. И если уж на глазах у него и появятся слезы, то, как правило, не по поводу судьбы персонажа, а от восторга перед мастерством исполнителя.

При существенной разнице между музыкальным театром и музыкальным кино в них есть нечто общее. Не исключая возможности сопереживания, зритель ищет в музыкальном фильме в первую очередь то, что можно с л у ш а т ь и с м о т р е т ь. Под словом «смотреть» я понимаю погружение в зрелищный ряд, присущий этому жанру.

Мне кажется, что зрительский успех — показатель точности совмещения музыкальной драматургии и сюжета, органически связанных с личностью актера-исполнителя. Прошу у читателей прощения, но я обращусь к фильму «Опасные гастроли», о зрительском успехе которого вспоминает в своей статье В. Дмитриев. Многие пытались отнести популярность фильма исключительно за счет участия в нем Владимира Высоцкого. Конечно, его мастерство сыграло огромную роль, но... после нашего фильма на экран вышли подряд две картины с его участием, и количество песен, исполняемых Высоцким в каждом из этих фильмов значительно превышало количество музыкальных номеров с его участием в «Опасных гастролях». Мало того, в художественном отношении эти фильмы, в отличие от нашего, критикой были оценены достаточно высоко. И что же? Зрительские симпатии были отданы фильму, значительно более слабому, по отзывам критиков. Почему? Секрет открылся мне через шестнадцать лет после выхода фильма благодаря статье К. Разлогова «О развлечении и «развлекаловке». В «Опасных гастролях» зритель увидел Высоцкого в соответствии с бытовавшей легендой о Высоцком-романтике. Образ человека, созданный в воображении людей, совпал с образом, воплощенным Высоцким на экране. Песни, которые исполнял Высоцкий в «Опасных гастролях», гармонично сочетались и с этим образом, и с сюжетом. То есть чистота жанра, насколько я могу судить, была соблюдена благодаря точным пропорциям драматургии, которая (оставаясь достаточно реальной, чтобы дать возможность зрителям поверить герою) не мешала слушать песни в е г о исполнении, смотреть танец в е г о исполнении.

Драматургия литературная не должна превалировать над драматургией музыкальной, но должна раскрывать всю сложность движения последней. Ведь недаром главное лицо музыкального театра — дирижер...

Я уверен, что решающая удача талантливого музыкального фильма Т. Лиозновой «Карнавал» — музыкальные номера, выполненные на высоком уровне, плюс исполнительское мастерство И. Муравьевой (кстати, в статье такого серьезного критика, как В. Иванова, о фильме «Карнавал» опять же не было сказано ни одного слова ни о музыке, ни о композиторе!), а вовсе не драматургические куски, смущенно оправдывающие условность музыкальных эпизодов, которыми, собственно, следует гордиться.

Необходимым условием развития музыкального жанра у нас в стране является развитие профессиональной музыкальной кинокритики.

Надо помочь тем, кто научился разговаривать «со многими», ведь тогда легче будет преодолевать трудности на пути к созданию подлинно художественных музыкальных фильмов. Определять можно только в рамках профессиональной оценки. Критика должна быть талантливой. Может быть, это еще более важно, чем талантливость отдельного фильма. Ведь без настоящего Критика совершенствование Художника невозможно. Так что будем взаимно талантливы...

В. Камышев

Всегда ли прав зритель?

Начавшаяся на страницах «Искусства кино» дискуссия о комедии, о «развлекательном кинематографе», оттолкнувшись вроде бы от лент проходных, от проблем второстепенных, узкопрофессиональных, закономерно вышла к вопросам мировоззренческим, равно важным и для критики, и для зрителя, и — добавлю — для духовного здоровья нашего советского кинематографа.

Статья К. Разлогова — интересная. Критик поворачивает тему дискуссии неожиданными гранями, вслух говорит о том, что другие лишь подразумевают. Но... В центральном пункте своих размышлений К. Разлогов ограничивается, в сущности, скороговоркой — а ведь вопрос принципиальный. Процитирую это место целиком: «...ведь проблемы развлекательного искусства далеко не лишены актуальности, в том числе и идейно-политической. Если со свойственным им прагматизмом американцы (на что ссылается и В. Кичин. — В. К.) стремятся вычислить роль и «удельный вес» полноценного отдыха — в том числе и развлечения — в росте производительности труда, то и нам не грех задуматься о том, что двигателем этого главного показателя экономического прогресса является не только новая техника, не только совершенствование сферы услуг, но и всемерное развитие рекреативной, развлекательной функции искусства». И далее следует безапелляционное: «Эту потребность социалистическое общество обязано удовлетворять» (разрядка моя. — В. К.). Как видим, никаких сомнений по поводу «рекреативной» функции искусства у К. Разлогова нет.

Давайте попытаемся все-таки задуматься: а есть ли у искусства эта самая — столь важная, если верить К. Разлогову,— рекреативная функция? Рискую показаться невеждой, но я в этом сомневаюсь. Данная функция навязана искусству определенным социальным контекстом. Да, пока что мы вынуждены считаться с этим контекстом. Но именно нам, живущим в социалистическом обществе, необходимо четко понимать, какие потребности и как призвано удовлетворять искусство.

Прежде всего это особая потребность и особый способ ее удовлетворения. Здесь, наверное, даже неверно говорить об «удовлетворении» — искусство не «червячка заморить» предназначено, а разжечь жажду. Искусство стимулирует в человеке творческое начало, а не обслуживает его. «Все для блага человека» — значит, для развития человеческой личности. Разве можно трактовать это иначе?

Кстати говоря, данный подход к искусству ясно прочерчен в работах ведущих советских философов-марксистов Э. В. Ильенкова, В. И. Толстых и других. Можно вспомнить прекрасные слова психолога А. Н. Леонтьева о том, что искусство не для человека, оно за человека.

«Эк, в какие философские выси вас занесло!» — может улыбнуться мой оппонент. Но, простите. Обсуждая столь важный вопрос, мы обязаны быть ответственны в своих суждениях.

Да те же цифры проката не могут быть поняты верно, если нет последовательной позиции, если бояться противоречий. Ну зачем фетишизировать сегодняшний уровень вкусов и потребностей некоторой (пусть даже количественно значительной) части публики? Ведь этот уровень будет меняться, он изменится неизбежно.

К. Разлогов ставит вопрос о влиянии на критика некоей «микросреды», что делает-де его близоруким, и противопоставляет критику девственно чистое и, видимо, более истинное восприятие «массового зрителя». Отмечу, что, на мой взгляд, своя «микросреда» есть у каждого человека. Почему же К. Разлогов считает, что сознание «неискушенного» зрителя более независимо? В его сознании не меньше предрассудков. К тому же формула «покупатель всегда прав» на искусство не распространяется. Нельзя перенимать «рыночную психологию», характерную для западной массовой культуры.

Примечательно, что, обращаясь к мнению кинозрителя, К. Разлогов, собственно, имеет в виду цифры. Не пора ли наконец попробовать перейти от аргументов «количества» к «качественному» анализу воздействия фильма на публику? Да, методика пока не разработана, да и трудно это, без сомнения, — но на то вы и аналитики! В противном случае жонглирование цифрами напоминает танец бушмена перед упавшим на территорию его племени метеоритом — смысл примерно одинаков.

Теперь о «карнавальной традиции». Вполне понятны чувства В. Дмитриева, предлагающего запретить употребление термина «карнавал». Сложнейшая историко-культурная проблема, исследования М. Бахтина приоткрыли, может быть, лишь краешек ее... Между тем некоторые критики, наскоро перелистав Бахтина, употребляют термин как расхожую монету. Ни грана от «карнавального ви́дения мира» нет, на мой взгляд, в фильмах «Берегите мужчин!», «Баламут». Зато есть вот что: имитация этой традиции. Еще заметнее этот процесс в ряде западных, особенно французских лент — «Четыре мушкетера» и иже с ними. Именно обывательская имитация, выхолащивание социального заряда, и все это сознательно (здесь же, увы, и некоторые итальянские фильмы). Необходимо подчеркнуть, что этот процесс имеет совершенно конкретные социальные корни и функции. Заблуждаться в этом нельзя.

На мой взгляд, в мировом кино «карнавальная традиция» живет в творчестве Феллини, правда, она «усложнена» чисто интеллектуальными ассоциациями, но это действительно карнавальное мироощущение. Характерно, что в данном случае цифры проката мало что докажут.

Еще одна цитата из статьи К. Разлогова:

«...Основные слабости нашей развлекательной кинопродукции заключаются не в «профанации» серьезных проблем, а в недостаточном профессионализме» (разрядка моя. — В. К.). Мне как зрителю кажется тревожной распространившаяся в нашей кинокритике сегодня тенденция все и вся сводить к профессионализму. Получается: у всех режиссеров идеально активная позиция, глубокий замысел, но вот, увы, профессионализм подводит. Простите, но такой «редукционизм» свидетельствует о какой-то мировоззренческой робости, усталости, что ли, если не беззубости. И речь отнюдь не только о данной дискуссии. Это бич сегодняшней кинокритики. Отсюда, видимо, и судорожная реабилитация мелодрамы, и вообще увлечение «чистым» жанром — ведь о таких фильмах можно писать, не касаясь «неудобных» вопросов: нравственной позиции, духовного содержания и т. д.

п. Взморье Сахалинской области

К 75-летию со дня рождения
П. М. Алейникова

Жажда творчества

Ирина Рубанова

Присутствие Алейникова

Невозможно описать состояние, в которое впадал зал, когда в кадре появлялся Петр Алейников! Вздохи радости, смешки удовольствия, восторженный шепоток, причмокивание, как от предвкушения, горячими волнами перекатывались по темному кинотеатру, сплачивая собравшихся счастливым единством — обожанием щуплого, вертkого, неунывающего человека на экране. Не припомню, чтобы кого-либо до Алейникова или после него встречали с такой же веселой непосредственностью.

Не то чтобы он был самым любимым или самым популярным. Так утверждать не стану. Очень любили Орлову, Андреева, Крючкова, Бернеса, позже Алексея Баталова, из иностранцев — Чаплина, Франческу Гааль, Лолиту Торрес, Раджа Капура, еще, наверное, кого-то. Но такие горячие волны в зале вздымались только при появлении Петра Мартыновича Алейникова.

В моем восприятии он единственный киноактер, которому каким-то непостижимым образом удалось невероятное: с его черно-белым, плоским киноизображением, растиражированным в сотнях копий, общались так, как если бы он выходил на сцену во плоти и, подобно театральному артисту, делал своих зрителей свидетелями единственного, неповторимого, сиюминутного творческого акта.

А между тем фильмы с Алейниковым я впервые смотрела под конец 40-х годов, когда для большинства моих соседей по залу «Семеро смелых», «Комсомольск», «Большая жизнь» или «Трактористы» были уже старыми картинами. И не просто старыми — довоенными, то есть совсем из другой жизни. Их видели-перевидели по многу раз. (В ту пору вообще хорошее кино редко смотрели по разу. Повторный просмотр, то, что мы, киноведы, сегодня робко рекомендуем в случае «трудного фильма», тогда был обычным делом. «Трудных фильмов» не было, а повторных просмотров — сколько угодно.) Это ничему не мешало. Напротив. В восприятие привносилось нечто похожее на веселый азарт узнавания. Зал помнил все ударные реплики, ужимки, коленца Молибоги, Петьки Алейникова (так, именем и фамилией исполнителя звался персонаж «Комсомольска»), Савки, Гайворона и, уж конечно, Вани Курского. Сцена «представления» в «Трактористах», когда парни смещенного Назара, надоумленные изобретательным Савкой, встречали нового бригадира, так сказать, театрализованным афронтом, повергала зрителей в состояние, похожее на энтузиазм нынешнего стадиона по случаю удачно проведенной шайбы. А когда Савка — Алейников запевал издевательскую частушку «Здравствуй, милая моя, я тебя дождался», восторг выходил из берегов.

П. М. Алейников

Постоянная готовность видеть актера вновь и вновь в уже знакомых ролях сегодняшнему зрителю может показаться неправдоподобной. Между тем это отнюдь не свидетельство индивидуальной памяти, а устойчивая часть эмоциональной биографии нескольких поколений, что так наглядно показано в документально-игровом фильме «Петр Мартынович и годы большой жизни».

Сейчас, думая о присутствии Алейникова — назову это так — в нашей жизни в 30—40-е годы, начинаешь подозревать, что громадная любовь, которую он так легко, словно играючи, поселил в народном сердце, была чувством достаточно сложным, с оттенками, обертонами, неожиданными поворотами.

Восхищение актером, его индивидуальностью, мастерством, техникой, пожалуй, не входило в комплекс зрительских симпатий или, во всяком случае, почти не входило. Объектом любви был персонаж.

Почти все, сыгранное Алейниковым до «Неба Москвы» Юлия Райзмана, зрительское восприятие свело в некий единый образ и нарекло этот образ — Ваня Курский. На самом деле среди ранних ролей актера лишь Савка в «Трактористах» Ивана Пырьева — родная душа Вани Курского, поваренок Молибога («Семеро смелых»), доброволец Петька («Комсомольск»), матрос Гайворон — ординарец легендарного героя гражданской войны («Александр Пархоменко») вовсе не походили на лоботряса-выпивоху из картины «Большая жизнь». Это разные люди, действовавшие в разных обстоятельствах и окружении.

И игрались они несхоже. Нежнейшее, филигранно выточенное создание — полярный «заяц» Молибога; написанный, напротив, широко, раздольно, крупным мазком Гайворон; лукавый победитель сказочных перипетий Иванушка, сыгранный так, будто «Конька-Горбунка» написал вовсе не Петр Ершов, а автор, очень похожий, скажем, на Владимира Высоцкого, — забавный современный пересмешник фольклора. По природе и по науке Петр Алейников, несомненно, был актером перевоплощения. А рецензенты — с изрядной долей неодобрения — числили его типажом. А зрители — с безграничным обожанием — видели в нем реальное лицо с повадками Вани Курского. Кажется, что именно это расхождение из занятного недоразумения весьма скоро в сознании актера перешло в досаду непонимания, чтобы в конце его в общем-то короткого пути вырасти в драму недовоплощения — самую мучительную для художника драму.

Но сначала — об объекте многомиллионной любви — о том, кого народ звал Ваней Курским. Чем он мог так прийтись по душе?

Что касается его «сюжета», то он никак не совпадает с тем, как жили на экране положительные герои тех лет.

Персонаж молодого Алейникова совершал героический рывок строго один раз, обычно в финале ленты. Правильно поступать всегда — у него не выходило. Что же касается сознательности, то тут дело выглядело того хуже. Болтун, лодырь, не брезгующий спиртным, он — по стандартам драматургического конфликта эпохи — бывало что и оказывался на шаг от классового предательства.

А его любили.

По сути, тот же сюжет в предвоенные годы играл и Борис Андреев. Счастливая находка Пырьева, подхваченная затем Луковым, состояла в том, что тема роста, исправления проигрывалась в «Трактористах», в «Большой жизни» в двух параллельных и одно-

временно контрастных социальных и психологических вариантах.

По-крестьянски медлительные, несколько тугодумистые Харитон и Назар, образумленные хорошими людьми, распрямляли свои могутные плечи и неостановимо двигали крушить рекорд за рекордом. Их необъятная силища необратимо направлялась в верное русло — перевоспитание совершалось окончательное.

По сценарно-режиссерскому замыслу Ваня Курский тоже подлежал исправлению. Он и исправлялся — спасал, жертвовал, перевыполнял. Но с особым актерским материалом Алейникова в канонический сюжет перевоспитания входило нечто неожиданное — некий подспудный призвук неокончательности обращения. Не берусь сказать точно, от природы ли, от биографии или по сознательной актерской разработке, но в Савке и Ване Курском сидел беспризорник, подросший воспитанник Сергеева из «Путевки в жизнь». Бродильный грибок развеселой вольницы, бытового анархизма застрял в его жилах надолго. Как актер Алейников идеально соответствовал драматургии открытых финалов, но в ту пору кино на открытые финалы еще не решалось.

Сопоставляя психофизический аппарат Андреева и Алейникова, можно воспользоваться расхожими уподоблениями. Если герои Андреева тесались как бы из камня, то персонажи Алейникова состояли из ртути, такая в них была текучесть, изменчивость, неостановимая переменчивость.

Андреева любили за надежность, Алейникова — неуспокоенно, по-отечески, чуть-чуть свысока. И требовательно.

Не из-за этой ли «неокончательности» Л. Луков не пригласил его в «Два бойца»? Мне всегда казалось, что доверь он Алейникову роль Аркадия Дзюбина, зрители получили бы счастливую возможность наблюдать любимый тандем в суровых фронтовых условиях, и картина обрела бы не только дополнительные краски, но и особую внутреннюю пульсацию. Дело, разумеется, вовсе не в том, что что-то не удалось М. Бернесу. Упаси боже, в «Двух бойцах» он сыграл едва ли не лучшую свою роль, здесь пропел любимую песню военного времени — «Темную ночь» Никиты Богословского. (Попутно напомню, что и Алейников пропел нам очень подходящую тогда песню. Его «Ты ждешь, Лизавета» из «Александра Пархоменко» пели не меньше, чем «Синий платочек», «Темную ночь», «Огонек», «Землянку».) Саша с Уралмаша и Аркадий Дзюбин — это как бы дублированная надежность, надежность в патетическом (Андреев) и лирическом (Бернес) исполнении. Алейников мог бы привнести волнующую и такую человечную тему преодоления, не говоря уже о заряде комедийности, на которую в ту грозовую пору был повышенный спрос. Почему-то кажется, что в таком исполнении «Два бойца» были бы больше фильмом для фронта. Реальная картина работала скорее на тыл. Впрочем, все это только допущения.

Алейникова любили, потому что он веселил. Между тем он не был записным комиком. Я бы сказала так: комическим был не актер, комическим был его персонаж, что, как каждому профессионалу ясно, отнюдь не одно и то же. Его творческую природу точнее сопоставлять не с Чаплином, Гариным или Ильинским, а, скажем, со Смоктуновским, сыгравшим Деточкина в «Берегись автомобиля». Ваня Курский или Савка были не в меньшей степени артистами, чем сам Петр Мартынович Алейников. Зерно их комедийности — в игровом качестве их натуры. От из-

бытка душевных сил, под действием того самого бродильного грибка, о котором речь шла выше, наконец, в силу неистребимого своего жизнелюбия и дружелюбия Ваня Курский потешал окружающих — откалывал номера, напяливал на себя маски, отыгрывал роли. Именно это и создавало чарующее впечатление текучести, переливчатости, неожиданности проявлений персонажей.

Ване Курскому, Савке, Молибоге органически было чуждо состояние враждебности к чему-нибудь или кому-нибудь. Поведенчески они могли что-то не принимать, чему-то противиться, но душевно они были абсолютно благорасположены ко всему и ко всем. Ненависть — шрам несвободы. Молодой Алейников играл безгранично, бесшабашно, биологически свободных людей. Больше всего его любили именно за это.

И за это же, я думаю, он был выбран Арнштамом на роль Александра Сергеевича Пушкина.

Но тут я покидаю солнечную территорию своей памяти об Алейникове и вступаю на теневую.

Первое появление Пушкина в фильме «Глинка» — кадр-повтор портрета Ореста Кипренского. Сходство и с изображением, и с оригиналом — поразительное. Роль строилась не столько как интерпретация («прочтение», говорим мы сегодня), сколько как тщательнейшее восстановление привычек, особенностей поведения, портретных — живописных и словесных — зарисовок. Документальный пафос работы прорастал в точность психологических и личностных характеристик. С Пушкина могла начаться новая глава художнической биографии Алейникова. В этой роли, направляемой умной, интеллигентной режиссурой, был «задействован» богатейший арсенал возможностей актера — широта и раскованность психоструктуры, ее тончайший артистизм и изощренность, пластичность, совершенная податливость техники. Сыграй Алейников Пушкина двадцатью годами позже, о его работе были бы написаны сотни страниц. Тогда же, в 1947 году, она была отвергнута. Освистана зрителями, осмеяна критикой, еще кем-то — того больше — расценена как чуть ли не враждебная вылазка в сфере искусств.

Как это ни горько, но приходится признать: с «Глинки» начинается закат славы Алейникова. Зрители решительно не хотят его новых воплощений. От него ждут двойников и повторов Вани Курского. Безмерная народная любовь оказалась любовью деспотической. Его восторженно встречали в образе весельчака-бузотера, но при этом хорошего, свойского парня, и не признавали в нем актера, который менялся вместе с временем и новое в себе жаждал отдать людям.

Кинематографисты уловили перемену в зрительном зале. Наиболее чуткие из них расслышали новые драматические ноты в актерской палитре Алейникова — словно бы хрупкость, полудетскость души его молодых героев опалило страшным пламенем. Человеческие и художнические накопления могли обрести разнообразные воплощения, но кинодраматургия, да и режиссура не готовы были их ему предложить. Сложность судьбы, духовный разлад, диалектика отношений с окружающим — это придет на экран позже. Довоенным кумирам — Борису Андрееву и Николаю Крючкову, товарищам Алейникова по жизни, по творчеству, по славе, повезет стать участниками великого обновления советского кинематографа. Фильмами «Жестокость» и «Суд» Владимир Скуйбин, например, открыл в этих популярных артистах неугаданные раньше уровни художественного мышления.

Алейникову не повезло. Я вижу его среди персонажей «Дома, в котором я живу», в живом, активном фоне ленты «Человек родился», где-то совсем близко около Кузьмы Иорданова в фильме «Когда деревья были большие» (а может быть, и самим Кузьмой?!). Я его вижу, но его там нет.

Не то что о нем забыли. Он снимался у Барнета, у Ростоцкого. Только их приглашение больше похоже на дружеское участие, чем на творческое сотрудничество.

Чтобы обрести себя и убедить (переубедить) зрителя, Алейникову нужна была роль, большая, главная роль. Подумать только: за всю свою актерскую жизнь он только трижды, всего трижды выступил в первых ролях — в фильмах «Конек-Горбунок», «Небо Москвы» и «Шуми, городок». В довоенные годы ему было приписано место напарника, после войны он все неотвратимее удалялся в эпизод.

«Он был настолько значителен и всемогущ, что его индивидуальность неотделима от его героев», — хорошо написал об Алейникове в своей книге «Судьба и ремесло» Алексей Баталов. Но в том-то и горе, что на многие годы Алейников оказался разлучен со своими героями, и его неповторимая индивидуальность осталась невостребованной. Тот же Баталов в фильме «Петр Мартынович и годы большой жизни» рассказал о попытках И. Хейфица занять Алейникова в «Деле Румянцева» по сценарию Ю. Германа. Пробы не удались. «Алейников, — говорит с экрана Баталов,— был уже не тот». Что это значит — «не тот»? Не поваренок Молибога? Не Ваня Курский? Не Савка? Не Иванушка-дурачок? Разумеется, в середине 50-х годов он не мог быть ими. Или Алейников потерял органику? Можно ли в это поверить?! Или в нем не было лучезарной молодой цельности? Скорее всего, в этом все дело. Герой Алейникова, гипотетический несыгранный его герой, приобрел сложность, противоречивые черты, а в сценарии Ю. Германа такого персонажа не было. Попутно замечу, что своего протагониста тех лет, Алексея Баталова, Хейфиц поначалу моделировал «под нового Алейникова». Эти попытки заметны в Алексее Журбине из «Большой семьи». В «Деле Румянцева» их, к счастью, уже нет: индивидуальность молодого артиста предстала здесь не смазанной влиянием известных образцов.

Настоящим кладезем ролей для Алейникова могла бы стать проза Василия Шукшина. Острословы, выдумщики, «комики» из рассказов «Срезал», «Миль пардон, мадам!», «Непротивленец Макар Жеребцов», «Танцующий Шива» и из множества других, живущие, как сказано в одном из текстов, весело, но с пониманием многомиллионного народа, кажутся списанными с несуществующих ролей зрелого Алейникова.

Петр Мартынович не дожил до времени, когда шукшинские «притворяшки» и «трепачи» получили право гражданства на нашем экране. Это ведь тоже не враз случилось. Спасибо Булату Мансурову, единственному из режиссеров послевоенной формации, который до конца понял, как остро нужен Алейников сегодняшнему кинематографу. В «Утолении жажды» перед нами предстал абсолютно современный — по чувствованию, по игре — артист.

В персонажах молодого Алейникова весело бродил дух времени — времени рекордов, починов, энтузиазма. Тогда, да и, как оказалось, значительно позже, мало кто подозревал о том грандиозном духовном и художническом потенциале, который пробил толщу лет и даже в 60-е годы воспринимался едва ли не преждевременным.

Булат Мансуров

Свет его искусства

В 1964 году я приступил к съемкам «Утоления жажды» по одноименному роману Юрия Трифонова. На роль героини фильма Марины была утверждена студентка второго курса ВГИКа Арина Алейникова (ныне она известная актриса). У меня был большой соблазн пригласить на роль отца Марины, заправщика Марютина, отца Арины — Петра Мартыновича Алейникова. Но он в то время был болен (как оказалось, смертельно), и я не решился предложить ему сниматься в тяжелых условиях пустыни. Но Петр Мартынович, узнав о моем желании, сам позвонил из больницы и сказал: «Булат! Я прочитал сценарий. Я знал одного человека, который очень похож на вашего Марютина. У него и фамилия чем-то похожая — Фирюлин. Вот я бы его с удовольствием изобразил, и получился бы хороший, добрый, рабочий человек, на каких земля русская держится... А пустыни вашей я не боюсь. Пустыня моего одиночества и безделия пострашнее безводной пустыни. Иссушила и меня жажда творчества. Пусть эта работа будет м о и м утолением жажды».

И действительно, как измученный жаждой человек, припав к роднику, старается не обронить ни одной капли, так бережно шлифовал Алейников каждый жест, каждый взгляд, каждое слово своего героя. И получился прекрасный образ, самый необычный из всех созданных замечательным актером на экране. В этой работе в полной мере обнаружился драматический талант Алейникова, талант большой эмоциональной силы. Но, к нашему несчастью, эта роль стала лебединой песней Петра Мартыновича. Во время съемок болезнь его обострилась, он уехал в Москву и через два месяца умер, не отснявшись только в одном эпизоде. Но роль была настолько ярко и необычно сыграна, что на Всесоюзном кинофестивале в Ленинграде жюри единогласно присудило ему премию за лучшее исполнение мужской роли.

Знаменательно, что его славная и трудная актерская жизнь начиналась именно на берегах Невы. Его «крестным» был Сергей Миронович Киров. Он присутствовал на одном из концертов воспитанников детского дома и обратил внимание на талантливого мальчика. Сергей Миронович посоветовал ему учиться, чтобы стать актером. Следуя этому совету, Петр поступил в мастерскую Сергея Аполлинариевича Герасимова, и судьба Алейникова была решена.

О нем можно сказать, что он был по-есенински ласковый, нравственно чистый, «одет светом» своего обаяния. И сегодня, когда стало хорошей традицией показывать по телевидению фильмы прошлых лет, свет этот, проникая в самые сокровенные уголки нашей души, очищает и согревает нас.

Как истинный поэт не следует рабски внешним правилам, а создает законы поэзии, так и настоящий артист создает законы артистизма, он полон непреодолимого отвращения к штампам. Алейникову подражали многие артисты. Он же никому никогда не подражал.

Потому что Алейников был не рабом, а гением артистизма — не только от природы, а в результате громадной духовной работы, неустанного труда.

Встречаясь с ним на репетициях и на съемках, я восхищался и поражался тем, что Алейников, которого многие считали «стихийным талантом», мало чем обязанным профессиональной школе, воспитал в себе — благодаря этой школе — тонкий вкус, точ-

«Трактористы». Савка — П. Алейников

ное чувство меры, великолепно владел техникой актерского мастерства. Эта техника была столь совершенной, что просто не замечалась. Играя, он именно играл — творил, как ничем не скованный художник, легко и свободно, так что зрители не замечали актерских усилий и разделяли с ним радость творчества. Алейников, как никто другой, умел переливать в нас свое упоение игрой, свое творческое вдохновение. Его игра вызывает восторг, она — проявление безграничных возможностей человеческой души.

Двенадцать последних лет жизни Алейников почти не снимался. Будучи прекрасным рисовальщиком, он создавал портреты героев, которых хотел сыграть и не сыграл. Ездил по стране с концертами. Правда, не очень охотно. Дело в том, что каждый зритель считал Ваню Курского «своим парнем», каждый хотел пожать его руку, похлопать по плечу, забывая о том, что перед ним не Ваня Курский, а Петр Мартынович Алейников.

— Тяжело быть известным всем и неизвестным самому себе, — грустно улыбался Петр Мартынович, когда ему рассказывали легенды и анекдоты о нем. Он обладал безошибочным нравственным чутьем, точно различавшим малейшие оттенки добра и зла. Он всегда стыдился своих человеческих слабостей, никогда не кичился своими достоинствами и тем более славой, которой он всегда чуждался, будто его постоянно преследовали слова поэта: «Быть знаменитым некрасиво...» Свет его искусства всегда будет с нами.

Б. Рыцарев

Стереокино — не только аттракцион

Киностудия имени М. Горького закончила работу над стереоскопической и стереофонической сказкой «Ученик лекаря» по сценарию И. Кузнецова.

Год жизни, отданный фильму, промелькнул, как день. Картина принята, вышла на экран.

Теперь она существует отдельно от нас, тысячи зрителей увидят ее и выскажут о ней свои суждения. Она стала фактом, кирпичиком в общем здании отечественного кинематографа, и мы, авторы, не властны что-нибудь в ней изменить, хотя, признаюсь, хочется многое переснять... В общем, обычное состояние, переживаемое каждым кинематографистом после каждой очередной работы.

Пройдет время, уляжется волнение, тогда можно будет разобраться, оценить, что вышло, а что нет и почему... Я далек от желания преувеличивать значение сделанной нами картины. Есть в ней неточности и огрехи. Дело совершенно в другом.

Стереоскопия, стереофония! С этим мы соприкоснулись впервые. Не покидает ощущение, что дотронулись до совершенно необычного, что вступили на мало проторенную дорогу, по которой скоро — да, очень скоро! — отправятся многие.

И в начале работы, и теперь не выходят из головы слова Сергея Эйзенштейна о том, что от стереоскопического кино нам не уйти, как не смогли мы уйти от звука и цвета.

Хочется рассказать о самом главном, чего мы добивались в этой картине: хотелось доказать, что стереоскопическое кино — не аттракцион, не развлечение, а искусство, вызывающее у зрителя совершенно новые, неведомые ранее эмоции.

При обсуждении сценария задавались вопросы: что в нем стереоскопического? Где погони, прыжки, проходы над бездной, летящие в лицо предметы? Где эффекты?

Признаюсь, поставить сценарий, намеренно лишенный внешних эффектов, направить стереоскопию на решение внутренних, психологических проблем — и было нашим изначальным замыслом. Ни одного трюка ради трюка. Не кидать в объектив шары и кольца, отказаться от бесконечных птичек, порхающих над головой. Стереоскопия должна выявлять мысль, раскрывать характеры действующих лиц, помогать ходу сюжета — вот что было нашей целью.

И еще: приблизить актера к зрителю, дать почувствовать человеческое волнение, дыхание, сделать актера интимным собеседником... Не открывают ли эти возможности стереокино под-

---

Продолжаем разговор о проблемах стереокино, начатый статьей В. Немоляева «Стереокино: из прошлого в будущее» («Искусство кино», 1983, № 11).

линную перспективу его развития — вот что нам хотелось узнать.

Стереофильмов снято уже достаточно много. Но подобные задачи в них пока, кажется, не ставились. Так что не было возможности использовать чей-то опыт. Шли на ощупь, методом проб и ошибок.

На каждом шагу открытия, маленькие и большие. Неожиданно обнаружили, что сверхкрупный план героя в стереокино выглядит грубо. Создается впечатление великаньей головы, не человеческое лицо, а гора какая-то!.. Наиболее выразительной оказалась крупность чуть больше поясной.

Другая проблема: где должен находиться актер — «перед рампой» или «за рампой»? Выяснилось, что это зависит от степени интимности сцены, от ее внутренних ритмов, от места ее в сюжете и т. п.

Следующая проблема, возникающая при съемке актера, — ракурс. В стереокино ракурс приобретает подчеркнутую динамику, многократно усиливается по сравнению с плоскостным кино, он должен быть использован с осторожностью, в самый напряженный момент сцены, иначе становится нарочитым, педалированным.

Эти и ряд других приемов создают ощущение близости актера к зрителю, позволяют проникать во внутренний мир человека, проявить скрытые мотивы поступков. «Эффект интимности» в стереоскопическом кино — чрезвычайно выразителен.

Все поиски были, естественно, связаны с освоением новой техники. Небольшой коллектив сектора стереоскопического кино НИКФИ постоянно помогал нам в работе, открывая секреты своих исследований и разработок. Нас заразила безграничная вера ученых в огромные, еще не познанные возможности стереотехники. Операторская группа пользовалась таблицами применения стереооптики. Но где-то на последней трети нашей работы наступил перелом в отношении к строгим правилам. Мы стали понемногу их нарушать...

Глубоко убежден: искусство начинается там, где художник переступает границы нормативного. Мы сделали первый, слишком робкий шаг. Теперь понимаем — нужно быть смелее...

Первый опыт — так мало и так много.

Мало, потому что вопросов еще значительно больше, чем ответов.

Много, потому что заглянули за горизонт неизведанного. Появилась уверенность: стереоскопическое кино — ближайшее будущее кинематографа.

Телевидение стремительно отбирает у нас завоеванные десятилетиями позиции. С удивлением убеждаемся мы, что многие старые ленты, показанные на ТВ, не проигрывают, а выигрывают, и зритель все чаще отдает свое сердце голубому экрану, предпочтя его экрану кинотеатра. Не пора ли кинематографу серьезно взяться за освоение нового художественного пространства, которое, как всегда в истории кино, открывает техника? Не пора ли взяться за стереоскопическое кино активно, как говорится, всем миром и вывести его из стадии эксперимента?

Мы хотели убедиться и убедились — объем, глубина пространства и звука создают неожиданное для зрителя ощущение полноты жизни, ощущение пространственной протяженности мира — качество, каким не обладает ни одно другое искусство.

Раньше кинематограф владел лишь физическим временем. Не станет ли ему подвластно и физическое пространство? Не стоим ли мы на пороге нового скачка в искусстве? Не открываются ли перед художниками кино новые философские глубины эстетического познания жизни?

Для теории стереокино пора, конечно, не наступила. Пока возможны лишь первые спорные предположения. Сейчас дело за практиками. Должно быть больше стереофильмов, больше поисков во всех жанрах.

Думается, что для привлечения в стереоскопическое кино свежих сил необходимо предпринять ряд организационных мер.

В первую очередь крайне важно ускорить развитие сети кинотеатров на 70-мм пленке. Ведь каждый художник делает свою работу ради зрителя и заинтересован в ее широком распространении. При небольшом числе кинотеатров теряется цель работы. Печать стереофильмов для плоскостного экрана не разрешает этой проблемы. Ведь показывать вместо стереоскопического плоскостной вариант — все равно, что цветной звуковой фильм показывать черно-белым, да еще без звука! Будет просто другая картина, зрительно хуже, и аудитория вправе ее отвергнуть.

Со временем надо будет принять решение, запрещающее печать стереофильмов на плоскостной экран, но уже теперь необходимо установить порядок: оригинал фильма должен быть только в стереоварианте.

Серьезную проблему представляет собой несовершенство техники в стереокино. Очень мала чувствительность 70-мм пленки, невелик набор оптики, нет трансфокатора, камеры не приспособлены для комбинированных съемок. Все это обедняет изобразительность картин. Эти проблемы нужно решать в самое ближайшее время.

Наверное, следует продумать систему материального поощрения киноработников, занятых созданием стереоскопических фильмов. Сейчас они находятся в невыгодных условиях по сравнению с остальными. Выполняя больший объем работы, они лишены возможности собрать такое количество зрителей, которое перекрывает норматив окупаемости фильма. На первое время нужно установить какие-то премии — за смелость, за приверженность идее стереокино.

Слишком высоки производственные нормативы. На наш взгляд, для стереофильмов было бы правильным установить выработку в смену тридцать полезных метров в павильоне и двадцать пять — на натуре. Объем работы в стереофильме по крайней мере вдвое превышает объем работы в плоскостном фильме. Нам приходилось искусственно ускорять темп съемок в ущерб тщательности подготовки кадра, а в итоге и художественному качеству. Иного выхода не было, ведь мы не могли ставить под удар производственные показатели студии и группы.

Кроме того, в смете стереофильмов нужно предусмотреть не менее четырехсот полезных метров экспериментальной съемки — для освоения новых приемов, проверки эффектов стерео. Для этого необходимо выделить специальные лимиты смен, пленки, техники, декоративно-постановочных средств. Такие же экспериментальные смены необходимо выделить и для поисков в области стереозвука. Без всего этого развитие художественного языка стереокинематографа будет очень медленным.

Решение перечисленных проблем, на наш взгляд, может содействовать развитию стереоскопического кино.

●

Окончен фильм. И уже идет работа над новым сценарием. Какие новые загадки предложит нам следующая картина? Что удастся понять? Какие возможности откроются? Все это удивительно интересно!..

Завоевание экранного пространства будет продолжено.

Сергей Юткевич

«Машина превращений»

Случилось так, что во время работы именно над этой главой на моем столе появилась новая книга, которая помогла мне еще раз опереться не только на свой личный опыт.

Американский режиссер Тей Гарнетт (1894—1977), честный профессионал старой школы, узнав о смерти своего друга — Джона Форда, не оставившего никаких дневников или записей о своей работе, обратился с анкетой, состоявшей из двадцати трех вопросов, к режиссерам разных стран с просьбой поделиться мыслями о сущности и о специфике кинорежиссуры.

На призыв Гарнетта откликнулись сорок три режиссера: двадцать один американец, шесть англичан, шесть французов, пять итальянцев, два чеха, по одному из Аргентины, Индии и СССР (выбор пал на автора этих строк). Книга «Век кино. Портреты кинематографистов» оказалась, по-моему, весьма полезной и поучительной: мастера кино разных стран, поколений, школ делятся своим опытом.

И сразу же, на первых страницах «Века кино», я нашел подтверждение своей мысли о рифах раннего успеха. Один из родоначальников итальянского кино Алессандро Блазетти, поставивший тридцать шесть фильмов, закончил свой ответ на вопросы анкеты так:

«Каким же самым главным качеством должен обладать человек, желающий стать кинорежиссером? Какой путь он обязан избрать? Самое основное — знать, куда ты хочешь прийти, и осознать, что дорога туда будет длинной и тяжкой.

Когда блестящий талант молодого постановщика толкает его на путь быстрый и легкий, столь же поспешным и стремительным будет и падение, это доказано на множестве примеров» [1].

А вот суждение о значении литературного сценария.

Рене Клер: «Иногда фильм может блистать актерской игрой, великолепно мизансценирован и снят, но если сценарий оказался не на высоте — фильм осужден на неудачу. Чему же может служить дом, если он построен из превосходных материалов и хорошо отделан снаружи, но покоится на гнилой почве? Я никогда не слыхал о фильме, что он хорошо написан, но плохо поставлен» (с. 43).

Опытнейший Джордж Кьюкор, поставивший пятьдесят три фильма, не без иронии добавляет: «Прежде всего надо постараться выбрать удачный сюжет, который вы хорошо знаете, и начинать танцевать от него... Я всегда старался подыскать лучший сценарий, лучших авторов, лучшего монтажера

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1984, № 7.

[1] Un siècle de cinéma. Paris, 1981, p. 27. (В дальнейших ссылках на это издание в тексте будет указываться только страница.)

и лучшего оператора в мире. После чего меня могли, конечно, считать блестящим режиссером» (с. 70).

Режиссер среднего поколения Блейк Эдвардс подтверждает: «Думаю, что решающим элементом является сценарий. С хорошим сценарием в руках даже от среднего режиссера можно добиться результата, который покажется кому-то интересным. Напротив, ничто не может спасти плохой сценарий» (с. 98).

Лучший режиссер Индии Сатьяджит Рей на вопрос о сценарии отвечает так: «Я не импровизирую на съемках и не верю тем из режиссеров, которые заявляют, что они этим занимаются. Думаю, что вполне можно сохранить натуральность и свежесть постановки, воплощая хорошо продуманный и разработанный до конца сценарий... Я придаю главное значение сценарию и сомневаюсь, что хороший фильм может получиться из посредственного сценария» (с. 265).

Старейшина американских режиссеров Рауль Уолш, поставивший за свою долгую жизнь свыше ста картин (мы в молодости увлекались его «Багдадским вором» с Фербенксом в главной роли, а в 1958 году оценили антивоенный фильм «Нагие и мертвые» по роману Нормана Мейлера), как бы суммировал коллективный опыт: «Поначалу я был юн и нетерпелив и хотел делать все сам и один. Потребовалось довольно много времени, пока я научился пользоваться помощью тех, кто меня окружал... Я предпочитаю начинать снимать только по сценарию, законченному во всех деталях... Если сценарий неудачен, ни самые знаменитые «звезды» мира, ни самый изобретательный оператор, ни самые блестящие денежные затраты не помогут создать хороший фильм» (с. 366).

Позволю привести и мой ответ, помещенный в этой книге:

«Компонентом первостепенной важности в создании фильма я считаю сценарий, независимо от его жанра, но обязательно совпадающий с индивидуальностью режиссера... Во всех случаях предпочитаю содружество с драматургом, который может написать сценарий единолично или если захочет, то при моей помощи... До начала съемок надо иметь в той или иной форме зафиксированный сценарий, что не исключает возможности его модификации во время последующей работы.

Вторым решающим элементом, выражающим замысел как драматурга, так и режиссера, является актер» (с. 400).

В оценке актера моими единомышленниками оказались все участники заочной беседы. Луи Малль: «Актеры — вот что самое важное в фильме. На экране ведь они, а не мы. Когда вы скомандовали: «Начали!» — они остаются одни, совсем одни перед оком камеры. Вокруг может быть хоть двадцать человек, но они одиноки. Вот почему актеры бывают такими нервными, озабоченными, сомневающимися. Вот почему их надо любить, поддерживать, ободрять. Я всегда готов изменить свет, точку аппарата, строчку в диалоге, если чувствую, что этим могу помочь актеру, улучшить результат его труда» (с. 366).

Мервин Ле Рой пришел к тому же выводу: «Я всегда твердил: главное — это пьеса, и в этом со мной согласен и Шекспир... После нее самое важное — актеры... Я придаю огромное значение выбору актеров для моих фильмов, вплоть до самой маленькой, эпизодической роли... Я принадлежу к числу режиссеров, которые верят в необходимость продолжительных репетиций. Когда же я начинаю снимать, если первый дубль оказывается хорошим, я не настаиваю на повторе» (с. 234).

С ним согласен Льюис Майлстоун, в чьем творческом активе такие значительные фильмы, как экранизации романов Ремарка «На западном фронте без перемен» и «Триумфальная арка» и повести Стейнбека «О мышах и людях»: «Я никогда не работаю без сценариста и всегда стараюсь найти такого, которому могу полностью доверять. Я предлагаю ему свое сотрудничество, но никогда не настаиваю, чтобы мое имя стояло рядом с ним в титрах...

Импровизация на съемке может быть полезной, но только в том случае, когда опирается на сценарий, полностью готовый для работы... Я не согласен с тем, что предварительные репетиции с актерами могут нарушить свежесть, спонтанность и прочее в их игре. Напротив, с помощью репетиций вы помогаете им и самому себе открыть новые элементы, которые могут стать полезными для всей сцены в целом. Если вы не разрабатываете ее в глубину, то рискуете получить только внешний результат. Я думаю, что нельзя достигнуть чего-либо вне работы долгой и тщательной» (с. 252—253).

В этих высказываниях явно проступает влияние заветов Станиславского, которые Майлстоун знал по первоисточнику, владея русским языком; что же касается «метода» (так называл свою школу Ли Страсберг, пытавшийся наследовать Станиславскому), то отношение к нему было разным. Многие режиссеры отрицали его, видимо, потому, что, хотя из этой школы вышли выдающиеся актеры (Марлон Брандо, Пол Ньюмен и другие), сама «система» в американской практике была исковеркана фрейдизмом, идеалистическими трактовками и дилетантизмом.

Обратимся и к другим изданиям того же плана. Сидней Поллак, режиссер более молодого поколения, в работе с актером искал свой путь: «Для меня проблема выбора актеров составляет 60 процентов всей режиссуры фильмов. Это самый глубокий ее аспект. Он требует времени, очень много времени. Иногда я люблю усесться напротив актера для беседы с ним за обеденным столом, иногда мы вместе идем в кино. Я стараюсь узнать его вкусы, взгляды на жизнь... Я открыл, что каждый актер глубоко отличается от другого, поэтому не может быть одной системы, пригодной, скажем, для Роберта Редфорда, Берта Ланкастера или Джейн Фонда... Самая большая радость для меня — работа с таким актером, как Редфорд, который не ждет, чтобы ему указали, что надо делать. На площадке я никогда не говорю: «Я хочу, чтобы это было так», а спрашиваю: «А как вы это видите?», потому что часто у актера появляется прекрасная мысль, которую он не высказывает лишь из скромности. Я не хочу лишать себя такой возможности обогатить фильм»[2].

Другой американский режиссер, Ральф Нельсон, начинавший в театре и лишь с 1961 года работающий в кино (в 1970 году приезжал в Москву и привозил свой антивоенный фильм «Голубой солдат»), придерживается сходных взглядов, но выражает их странно:

«Режиссер должен быть для каждого из актеров как бы катализатором, психиатром...

С актерами надо обращаться, как с ценной породой скаковых лошадей, их надо холить одновременно со строгостью и важностью. Ни на один момент они не должны забывать, что я являюсь их первым зрителем»[3].

Откровенно говоря, мне не по душе ни оттенок самодовольства в словах

---

[2] «Le cinéma americain par ses auteurs». Paris, 1977, p. 208.

[3] Ibid., p. 184.

режиссера, ни его фразеология, попахивающая конюшней. Однако подобное сравнение проскальзывает даже у Орсона Уэллса, как известно, исполнявшего все главные роли в своих картинах: «Существуют две школы режиссеров. Одна характерна тем, что режиссер господствует над актером, запугивает его, чтобы добиться своего, а другая — к которой принадлежу я — исключает режиссерскую деспотию... Я не подсказываю интонации. Если актер должен сказать реплику: «Здравствуйте, господин Уэллс», я не требую от него какой-то определенной интонации, он ее произносит так, как считает нужным... В моих фильмах им (актерам. — *С. Ю.*) предоставлена свобода творчества: я им позволяю делать все, что они считают нужным» [4].

Датский режиссер Карл Дрейер, чей фильм «Страсти Жанны д'Арк» весь построен на крупных планах, исполненных тонкого психологизма, писал:

«Самое важное для меня — это не только почувствовать слова, которые произносят актеры, но и мысли, которые кроются за словами. В моих фильмах я хочу найти способ проникнуть в глубину мыслей моих исполнителей путем самого тонкого их выражения.

Именно такие средства выражения раскрывают характеры персонажей, их неосознанные переживания, те секреты, которые таятся в глубине каждой человеческой души» [5].

Вы почувствовали, конечно, как близки эти искания Карла Дрейера к школе Станиславского и как, в свою очередь, они перекликаются с поисками пионеров реалистического кино.

Те же глубины актерского творчества волновали и советских мастеров, особенно тогда, когда они преодолели ранние соблазны «натурщиков» и «типажа».

Михаил Ромм писал в 1966 году:

«Некоторые режиссеры, начинающие сейчас новые работы, жаловались мне, что самое трудное — найти актера мыслящего, интеллектуального. Это не означает, что наши актеры недостаточно образованны — все они с высшим образованием, с достаточным кругозором. Просто оказывается, что актеры, получившие профессиональное образование, приступая к творческой деятельности, очень часто сталкиваются с отсутствием навыка думать на экране. Ведь они привыкли играть, опираясь на простой чувственный подтекст, и он делает их работу, может быть, и выразительной, но, к сожалению, не всегда точной и умной» [6]. А годом раньше отметил:

«Не так-то легко найти по-настоящему думающих актеров — думающих не в жизни, а на экране, умеющих развивать мысль, а не только чувство, умеющих заставить мыслить и зрителя... Меня начинает тревожить состояние нашей актерской школы, где за последнее время именно этому уделяется недостаточно внимания. Умение мыслить на экране — это главный признак актерского мастерства сегодня» [7].

О том, что автор этой статьи вполне согласен с высказываниями М. Ромма, лучше всего свидетельствует тот факт, что еще раньше, в 1964 году, я ставил фильм «Ленин в Польше», весь построенный на внутреннем монологе, передававшем ход мысли гениального человека. И это стало возможным благодаря Максиму Штрауху, художнику высокого интеллекта, сумевшему перевести теорию С. Эйзенштейна об «ин-

---

[4] Орсон Уэллс. Статьи. Свидетельства. Интервью. М., 1975, с. 222.

[5] «Le cinéma americain par ses auteurs», p. 239.

[6] Ромм М. Избр. произв. в 3-х т., т. 1. М., 1980, с. 355.

[7] Там же, с. 496.

теллектуальном кинематографе» в реальную практику актерского мастерства, столь далекую как от зарубежной системы «звезд», так и от всякой «дрессировки» и любых разновидностей «психоанализа».

В непрекращающемся же споре о различиях в работе актера кино и театра стоит прислушаться к мнению самого актера и желательно такого, кто удачно и систематически совмещает экран и сцену.

Один из них — Андрей Мягков, чьи суждения показались мне справедливыми:

«...Если мы обратимся к истории нашего искусства, то найдем много убедительных примеров вот этого, может быть, самого важного в актерской профессии, личностного воплощения художественного образа...

...общеизвестное отличие условий творчества актеров перед съемочной камерой или на сценической площадке для меня лично как раз не играет существенной роли. Ведь умение приводить себя в то или иное состояние — это основа основ актерской техники, элемент ее природы...

Бытует мнение, что в кино надо играть более сдержанно, вроде бы так, «как в жизни». Мне же кажется, что такой разницы между театром и кино нет... В кино есть дополнительные приспособления — микрофоны, свет, укрупнение. Кажется, передать внешне внутреннюю жизнь здесь проще, но обманчивой становится эта простота... Нужно иметь столько же внутри и так же выражать это внутреннее состояние пластически, мимически, как если бы все время был общий план... Я понимаю, что кино — куда более режиссерский вид искусства, чем театр... Я голосую за режиссера, который знает, про что фильм, знает, что он хочет сказать им, и весь свой темперамент и талант вкладывает в это. Но как создать образ героя, должны знать и уметь прежде всего актеры»[8].

Возвращаясь к суждениям сорока трех на страницах книги «Век кино», хочу уточнить, что у режиссеров, признающих решающую роль сценария, есть различия в терминологии. В зарубежном кино часто отделяют то, что называется «историей» («l'histoir», «story»), от собственно сценария. Первое — это, условно говоря, сюжет, который может и должен лежать в основе любого повествования, второе — способ кинообработки.

И вот здесь-то возникают разногласия, но уже не технологические, а по существу: о чем же должны рассказывать эти «истории»?

Согласно статистике, подавляющее большинство зарубежных режиссеров открыто заявили, что их главной задачей является развлечь· зрителя той или иной «историей». Исключения редки: Сатьяджит Рей, признавая, что его первым побуждением является выражение самого себя, тут же добавляет самое существенное: «Снимая фильмы, я научился лучше понимать мою страну и моих соотечественников. Я пробую найти общечеловеческие стороны в нашей культуре и обществе и выразить их в различных жанрах: комедии, сатире, фантазии, приключениях или интимной психологической драме. Я рассказываю о феодальном прошлом, о бедности наших деревень и проблемах, волнующих обитателей больших городов... Я думаю, что люди остаются людьми в обширном мире, и стараюсь доказать это в своих работах» (с. 264).

Аргентинец Леопольдо Торре-Нильсон солидарен со своим индийским собратом: «Я всегда считал кино средством поведать о моих мечтах или о моем народе и о моей родине — об

[8] «Советская культура», 1977, 22 ноября.

ошибках общества, в котором живу, и о красоте, доступной человеку, если улучшатся условия его существования. Основным источником моих фильмов я считаю литературу, близкую к реальной жизни. Именно в них, в жизни или литературе, я нахожу свои идеи» (с. 333).

Англичанин Джон Шлезингер так формулирует свои устремления: «Режиссеру всегда есть что рассказать, помимо задачи развлечь во что бы то ни стало. Он может взволновать, обеспокоить зрителя, раскрыв перед ним те стороны жизни, которые он еще не узнал.

Фильм должен не только развлекать, но и поднимать проблемы и заставить зрителя пересмотреть его жизненный опыт.

...Сценарий очень важен. Ведь сценарист — это первый, кто выскакивает из окопа» (с. 296—297).

Среди американцев наиболее отчетливо определил свои цели Стэнли Креймер:

«Мне хочется ставить фильмы, занимающие определенные позиции и отражающие не то, что может произойти в будущем, но выражающие точку зрения, вокруг которой сегодня могут возникнуть споры.

Есть много способов достичь занимательности фильма. Если фильм хорошо сделан, он всегда будет занимателен» (с. 191).

Кинг Видор в конце жизни писал:

«Когда я еще очень юным только задумывался о том, какие фильмы хочу ставить, то помню основное стремление — приблизиться к предельному реализму.

Второе мое желание — это всегда рассказать что-либо важное и в разнообразных формах. Можно сказать, что в большинстве моих фильмов стал героем человек, ищущий правду... Я вспоминаю, что когда ставил «Войну и мир», то приобрел привычку перечитывать страницы книги после каждого съемочного дня для лучшего понимания персонажей Толстого» (с. 354).

Но эти режиссеры — исключение. Талантливый художник Ален Рене словно стыдится признаться в стремлении к какой-либо социальной проблематике: «Для меня кино — это прежде всего ремесло и удобный способ зарабатывать хлеб насущный. Я сознательно никогда не ставил перед собой задачи выразить какую-либо идею» (с. 276).

Как странно слышать это от режиссера таких лент, как «Хиросима, любовь моя», «Мюриэль» или «Война окончена», но, к сожалению, видимо, именно подобная позиция привела в конце концов Алена Рене к его последним работам, формально по-прежнему изысканным, но социально притупленным.

Зато совсем не удивительно звучит признание Клода Лелюша: «А для меня одна из самых значительных вещей на свете — это удовольствие... И поэтому единственное удовольствие, которое я стремлюсь доставить зрителю, — развлекать его в течение двух часов. Если я этого не достигаю, то чувствую себя глубоко несчастным!» (с. 221).

Естественно, я очень далек от мысли считать стремление художника развлекать зрителя преступлением, но когда Лелюш включает в свои «занимательные» фильмы изрядную долю антисоветизма (как, например, в картине «Одни и другие») и компрометацию героев и идей французского Сопротивления («Добрые и злые», «Свадьба»), то, скажу откровенно, я готов присоединиться к той части французской критики, которая считает Лелюша окончательно погрязшим в воинствующем коммерциализме.

Как тут не вспомнить, что опасность

коммерциализации возникала и в советском кино на некоторых его этапах и немедленно получала отпор ведущих художников социалистического искусства. Еще в 1928 году, когда наша страна готовилась отметить очередную годовщину Великой Октябрьской революции, Сергей Эйзенштейн и его ученик Григорий Александров в статье «Двенадцатый», полемизируя с оппортунистическими тенденциями отдельных дельцов из кинопроката, напоминали:

«Напор революции не ослабел... Бисмарк говорил: чтобы вести победоносную войну, нужны три вещи:

«Деньги. Деньги. И еще раз деньги».

«Железный канцлер» советского кино избрал своим девизом ту же формулу: советскому кино нужны три вещи: деньги, деньги и только деньги. И все будет хорошо.

Неправда. Ему действительно нужны деньги, но еще нужнее другие три вещи.

И эти три вещи: школа. Школа. И еще раз школа.

Школа идеологического руководства. Школа высокой квалификации производства. Школа марксистской принципиальной теории кино»[9].

Эти строки звучат не архаично, а современно в эпоху накала идеологических схваток, когда и мастерством полезного развлечения следует овладеть, помня о «трех школах».

«Машина превращений» в руках капиталистических дельцов все еще способна, как в чаплиновских «Новых временах», втянуть в круговорот своего механизма художника и превратить его в товарную единицу для «зрительского увеселения».

Оставим на время эти коренные социально-политические и идеологические расхождения позиций мастеров советского и буржуазного кино и проследим за тем, что их профессионально объединяет. Так, никто не отрицает необычайной важности теснейшего содружества режиссера и оператора. Наиболее ярко выразил эту общую мысль Федерико Феллини:

«Фильм пишется светом. Стиль автора также выражается через него. Оператор, устанавливающий свет, должен использовать все свои возможности, чтобы понять желания автора и попробовать реализовать их любой ценой, если даже ему надо для этого преодолеть установившиеся технические навыки.

...Свет может совершать чудеса: уничтожать, исправлять, обогащать, подчеркивать, оттенять, превращать фантастическое в реальное. И напротив, он способен придать магические свойства самой повседневной обыденности... Элементарная декорация может раскрыть с помощью света неожиданные перспективы и придать атмосферу таинственности истории, которую вы рассказываете, а чуть-чуть передвинув один прожектор в 500 ватт и засветив другой сзади, вы заставите следы загадочности исчезнуть, и каждый предмет покажется дружелюбным и спокойным» (с. 108).

Этому же итальянскому мастеру принадлежит важная мысль о заключительном этапе производства фильма: «Пришло время сказать о главном: монтаж создается режиссером во время съемок, но главным образом раньше, когда он только еще задумывает фильм» (с. 111).

Но тут пришлось бы перечислить всех авторов книги: все они отмечают решающее значение монтажа.

Приведу лишь несколько высказываний и опять начну с Блазетти, патриарха итальянского кино: «Если возможно выделить в нашей профессии основную фазу, то это монтаж. Это

[9] «Советский экран», 1928, № 45, с. 4.

процесс, когда каждую вещь можно поставить на нужное место и исправить или, наоборот, испортить, или... спасти. Скажу откровенно, что я не понимаю, как режиссер, который сам не смотрит отснятый материал и, следовательно, не знает, в какой мере он соответствует замыслу, отдает материал в руки монтажера — человека, с которым не имеет дела непосредственно... Мой метод прямо противоположный, я сам отбираю материал, начинаю подрезать его еще во время съемок в тесном содружестве с монтажером, чья работа также определена заранее, когда я выбираю различные точки кинокамеры» (с. 26).

Здесь надо помнить, что в зарубежном кино, особенно в американском, монтажер — профессионал высокой квалификации, часто ценящийся наравне с режиссером. Монтажер иногда является главным сотрудником продюсера, который с его помощью вмешивается в работу режиссера и во многих случаях уродует фильм.

Блазетти здесь спорит с Джоном Фордом: тот, кажется, единственный, кто никогда не смотрел отснятый материал, потому что доверял своему монтажеру, и утверждал, что он точно знает — во всех деталях — что получится на экране. И гордился этим!

В отличие от Форда, Феллини говорит о монтаже как о сугубо творческом процессе: «... у меня такое ощущение, что, просматривая ежедневно отснятый материал, ты видишь совсем другой фильм, то есть фильм, который ты делаешь, а он никогда не бывает таким, каким ты его задумал... наступает первый этап работы за монтажным столом. Отношения с фильмом приобретают приватный, интимный характер. Я должен остаться с ним наедине... Монтажная — это операционная, а оперируемый, то есть фильм, требует уважительного к себе отношения, для него эта интимная обстановка — питательная среда»[10].

Еще раньше Феллини отметил: «В течение недели-двух я должен убедиться в том, что фильм родился, и увидеть, куда он идет. Теперь уже он меня режиссирует, а не я его»[11].

Это удивительно верное замечание свидетельствует о чуткости художника. Ведь как часто упрямство, самодовольство режиссера губят картину! Его можно понять: ему каждый кадр кажется гениальным или необходимым, но если режиссер думает о частностях, а не о целом, о себе, а не о зрителе, фильм останется недомонтированным.

Мне наиболее близко признание Акиры Куросавы:

«Я монтирую фильм в ритме дыхания... Мне всегда хочется перемонтировать свой фильм. Продюсеры настаивали на том, чтобы моя последняя картина «Тень воина» была показана на Каннском фестивале, а у меня оставалось лишь две недели на монтаж. Практически я вынужден был вставить все, что снял, но я понимал, что ритм стал от этого слишком тягучим, появились длинноты и детали, которые надо убрать. В прокатной копии для премьеры в Париже я целиком выбросил эпизод сна и много кадров последней битвы.

Надо вырезать и монтировать так, чтобы зрители всегда хотели посмотреть б о л ь ш е т о г о, ч т о в ы и м п о к а з а л и... Если случается, что режиссер снимает ненужные кадры, то это происходит только потому, что сама структура не была продумана заранее. Самое главное в монтаже — это уметь резать, резать и резать — даже

---

[10] Ф е л л и н и Ф. Делать фильм. — «Иностранная литература», 1981, № 11, с. 235—236.

[11] Федерико Феллини. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М., 1968, с. 246.

те эпизоды, которые кажутся самыми дорогими сердцу режиссера»[12].

Как полезно было бы такому одаренному режиссеру, как Э. Климов, прислушаться к совету Куросавы. Я осмелился заговорить об этом, так как считаю фильм «Прощание» (по повести В. Распутина «Прощание с Матёрой») одним из выдающихся произведений советского кино.

Хотя я не принадлежу к числу близких знакомых режиссера, он показал мне свою новую работу на предварительном просмотре, и она захватила меня силой таланта, строгостью и своеобразием творческого почерка. Я и раньше следил за путем Климова с искренним интересом и сочувствием — мне очень понравилась его острая комедия «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен», особенно близким стал «коллажный» фильм «Спорт, спорт, спорт», а картина «Агония», несмотря на, по-моему, чрезвычайно поверхностный сценарий, которому не помогли и хроникальные вставки, выделялась напряженной режиссерской выразительностью.

«Прощание» — самый зрелый фильм Климова, и не побоюсь сказать, что в своей кульминации он приблизился к высотам подлинной трагедии, равной античным образцам.

Режиссер нашел для кульминационной сцены предельно лаконичное и пластически, как мне показалось, единственное решение. В серии непрерывных наплывов (как давно, кстати, не применялось это выразительное и чисто кинематографическое средство) Дарья моет, чистит, скоблит, прибирает свою обитель, где прошла вся ее трудовая крестьянская жизнь..

Она делает это истово, тщательно, неторопливо и в то же время как бы исступленно, в ее движениях переплелись и страдание, и привычка, и боль, и воспоминания... Не передать словами, и даже распутинскими, тот пластический образ, тот ритм, что вырастают в неповторимую поэтическую метафору... У меня, у зрителя, захватило дыхание, родилось волнение от встречи с прекрасным и вместе с благодарностью художникам возникло желание — точнее, потребность,— чтобы фильм здесь остановился, замолк, хотелось унести с собой ощущение, о котором писал Куросава, хотелось остаться наедине с этой плодотворной жаждой — увидеть больше, чем показано...

Ведь после того как злосчастный Эдип ослепил себя пряжкой пояса Иокасты и я услышал нечеловеческий стон, мне уже не нужно знать, как реагировали на его трагедию ни власти, ни обитатели Фив. Софокл сказал все, катарсис наступил, пьеса завершена.

Но когда в «Прощании» опять появился быт поселка, начались поиски пропавшей во мгле Матёры, я почувствовал, что заблудился в тумане ненужных подробностей и режиссер, который не рискнул следовать в фарватере фильма, а потянулся на буксире повести. Между тем неоспоримая ценность фильма Климова как раз заключается в самостоятельности режиссерской палитры, где главенствуют свой ритм, свое дыхание.

Через несколько дней после просмотра Климов позвонил мне и попросил дружеского совета. Я рискнул предложить в последней четверти фильма сократить не менее 400 метров ради сохранения художественной цельности и силы картины.

Вежливо поблагодарив и сказав, что подумает, режиссер повесил трубку. Позже он при встрече подтвердил, что последовал моему совету, но лишь наполовину — вырезал 200 метров...

---

[12] «Le Mond», 1980, 2 oct.

Могу только сожалеть, что нет у меня авторитета Куросавы или Феллини, а прокатные условия, устанавливающие обязательный метраж для двухсерийных фильмов, начисто игнорируют завет прославленного художника Эдуара Мане, который еще в конце XIX века предупреждал:

«Краткость в искусстве — это необходимость и элегантность. Человек немногословный заставляет думать; болтливый — надоедает. Старайтесь научиться быть кратким» [13].

Перечитав написанное, я понял, что совершил непростительную бестактность: вместо того чтобы поучать других, в частности Э. Климова, надо было начинать с самого себя — ведь я повинен в тех же самых грехах.

Мой первый звуковой фильм «Златые горы» в первом варианте кончался вовсе не так, как в окончательном, прокатном. В фильме были еще финал и эпилог, полторы части — минимум 400 метров, они казались совершенно необходимыми. Да и сняты они были не хуже других эпизодов. Особенно я гордился огромной массовой сценой расстрела рабочей демонстрации на Дворцовой площади. К ней Шостакович написал поразительную по звучанию органную фугу. Затем действие перебрасывалось в 1919 год, когда для защиты от белогвардейского наступления на Петроград надо было срочно отремонтировать бронепоезд и мой прозревший герой, бывший крестьянин Петр, работал уже не на хозяина и не из-за «златых гор». Все это я сам вырезал после того, как на первых сеансах убедился, что фильм покатился под откос: характер Петра был уже ранее исчерпан, и поэтому дальнейшее не воспринималось зрителем эмоционально, а прочитывалось как внешне эпический, но внутренне холодный «обязательный» эпилог.

Еще большую ошибку я совершил в работе над «Рассказами о Ленине». Вторая новелла, «Последняя осень», повествующая о пребывании Владимира Ильича в Горках, начиналась с осмотра дома: его обходили комендант и уполномоченный ЦК, проверяя, все ли готово к приезду Ленина.

И заканчивался фильм повтором этих проходов, но теперь уже по опустевшему дому. Опускались шторы, за кадром звучала траурная музыка Рахманинова, комендант запирал дверь, и по заснеженной дорожке одиноко уходил вдаль, сутулясь, человек в черной кожаной куртке. Вот здесь и надо было ставить точку! Так нет, я по своей воле добавил еще несколько «разъяснительных» или, вернее, «подчеркивающих» планов с закадровым «официальным» текстом.

Что это — перестраховка, автоцензура? Вероятно, и то, и другое, а главное, недооценка зрителя и тем самым неуважение к нему. Такие примеры неточного монтажа, наверное, можно найти во всех моих тридцати фильмах.

Однако вернемся к моим спутникам по книге «Век кино». Один из пионеров экрана, режиссер старой школы Кларенс Браун, поставивший почти все фильмы с Гретой Гарбо (в том числе «Анну Кристи», «Анну Каренину»), отвечает на вопрос о монтаже так:

«Я убежден, что нет ничего более важного для режиссера, чем монтаж. Я видел фильмы, состоящие из, казалось, хороших элементов, но они были скучны и теряли всякую жизненность из-за неизобретательного и неэмоционального монтажа.

Я смотрел некоторые картины на предварительных показах для публики, и это была катастрофа. Затем эти

---

[13] «Мастера искусства об искусстве», в 7-ми т., т. 5, кн. 1. М., 1968, с 29.

же картины я видел после монтажной переработки, и, доработанные, они становились приятными и интересными. Когда я говорю о доработке, то хочу сказать, что фильм надо смотреть тысячу раз, и каждый раз, когда вам кажется, что он уже закончен, всегда откроется еще возможность его улучшить, особенно общий ритм» (с. 38).

Добавлю, что вождь «новой школы» и «авторского кино» Орсон Уэллс, чей «Гражданин Кейн» вот уже четыре десятилетия входит в число лучших фильмов мира, не менее категоричен:

«На мой взгляд, целлулоидная лента требует исполнения, как музыкальная партитура. Исполнение определяется монтажом. Один дирижер исполнит пьесу отрывисто, второй — сухо и академично, третий — романтично. Самого по себе изображения недостаточно, оно имеет огромное значение, но остается всего лишь изображением. Основное в фильме — длительность каждого кадра, сочетания кадров: в монтажной воссоздается все красноречие кинематографа...

Я пытаюсь найти точный ритм между данным кадром и следующим... меня интересует определенная форма, как дирижера определенный принцип исполнения. Это вопрос ритма...

...Я не могу себе представить, что монтаж может быть не основным для режиссера, ибо это единственный момент, когда он полностью может контролировать форму своего фильма...

Подлинная форма фильма — его внутренняя музыкальная форма. Я считаю, что зритель должен быть в состоянии наслаждаться фильмом с закрытыми глазами» [14].

Читатель догадается, что последняя фраза Орсона Уэллса — это режиссерское «кокетство», но я согласен со всеми другими его суждениями.

Кстати, попыток разгадать тайны монтажа и даже их классифицировать накопилось множество. В большинстве случаев они носят субъективный и «импрессионистский» характер, что, впрочем, нельзя ставить авторам в вину, так как монтаж — один из самых сложных творческих, а не технических (как считалось на заре кино) процессов.

Эти наблюдения представляются мне интересными и по-своему полезными. Но я бы хотел подчеркнуть, что в основе всех монтажных теорий лежит учение Эйзенштейна, который, развив достижения Гриффита, Кулешова, Пудовкина и Вертова, сформулировал основной закон монтажного мышления, а оно имеет свою историю и глубокие корни в мировой культуре. В теоретических работах Эйзенштейн изложил подробно и доказательно свою теорию монтажа, поэтому я ограничусь здесь самой краткой формулой — зерном его открытия: Эйзенштейн утверждал, что монтаж есть мысль, не составленная из сцепленных друг с другом кусков, а возникающая в столкновении друг от друга независимых кусков.

Об этом же художественном принципе писал Сент-Экзюпери: «В мире внешнем или внутреннем мы можем попытаться уловить и выразить лишь связи и соотношения. «Структуры» — как сказали бы физики. Проанализируем поэтический образ. Смысл его иного порядка, чем смысл выражающих его слов. Он не заключен ни в одном из элементов, которые в нем связаны или сопоставлены: смысл поэтического образа определяется типом связи, которую он создает, той внутренней настроенностью, которую вызывает в нас данная структура. Образ есть акт, который незримо связы-

[14] Орсон Уэллс. Статьи. Свидетельства. Интервью, с. 212—213, 218, 223.

вает читателей. Он не оказывает на читателя прямого воздействия: он его завораживает»[15].

Замените в этом абзаце «слова» на «кадры», и вы получите полную аналогию мыслям Эйзенштейна.

Такие суждения о характере и значимости монтажного мышления можно найти у множества современных писателей и поэтов, но все же удивительно, что у них есть предтечи и в XVIII веке. Джошуа Рейнолдс, английский живописец (к его помощи — при определении сюжета — мы уже однажды прибегали), в своей тринадцатой речи в Академии художеств 11 декабря 1786 года высказал мысли чрезвычайной актуальности:

«Основная цель всех искусств — производить впечатление на воображение и чувство. Подражание природе часто достигает подобного воздействия. Но иногда это не удается, и успех надо искать другим путем...

На первом месте должен быть поставлен принцип воздействия на воображение путем ассоциации идей»[16].

В своих частых беседах с молодыми режиссерами Мейерхольд постоянно напоминал: «Современный режиссер отличается от режиссера прошлого тем, что он знает один секрет. Так же, как Павлов, когда он изучает мозг, он знает, какие рефлексы вызывают какие ассоциации... Мизансцены играют на театре такую значительную и большую роль, как гармонизация в музыке. Какая-нибудь мелодия в руках Хиндемита — одна, в руках Стравинского — другая, в руках композитора фашистского — третья... Мизансцены работают на ассоциативных способностях зрительного зала, и вот угадывать, чтобы вызвать нужную ассоциацию, — это задача театра»[17].

А в другой беседе Мейерхольд, прямо отталкиваясь от практики не только музыки и театра, но и кино, перекидывает столь нужный мостик между искусствами:

«...Со времен утверждения в кино чаплинизма проходит (и особенно культивируется это Эйзенштейном) обязательная работа на ассоциациях зрителя (разрядка моя. — *С. Ю.*). Это же самое вы увидите в моих работах, ибо я дошел до понимания воздействия мизансцен, как воздействия не прямого, а посредством боковых ходов, назначение которых — вызывать у зрителя боковые ассоциации. Активизируется ваше воображение, активно раздражается ваша фантазия, возникает хор ассоциаций; и это громадное накопление ассоциаций рождает новые миры фильма... Создается новый мир, новая действительность, отличная от тех кусков жизни, с помощью которых фильм смонтирован»[18].

В этой статье я смонтировал некую модель «машины воображения» из высказываний кинорежиссеров и сознательно добавил к ним суждения практиков и теоретиков других видов искусств с целью еще раз разорвать замкнутый круг ложно понимаемой специфики кино, расширить представление о его славной родословной и утвердить понимание режиссуры как непрерывного, диалектического движения, того самого магического «переплетения», о котором свидетельствовали ученые и художники разных стран, поколений и творческих школ.

Мои ответы на вопросы анкеты я

---

[15] Сент-Экзюпери А. де. Сочинения М., 1964, с. 569.

[16] «Мастера искусства об искусстве», т. 3, 1967, с. 431.

[17] Творческое наследие В. Э. Мейерхольда. М., 1978, с. 94.

[18] Цит. по: Февральский А. Пути к синтезу. Мейерхольд и кино. М., 1978, с. 224.

здесь не привожу, так как свои взгляды я изложил в ряде работ[19], а позволю себе закончить статью только той их частью, которую составитель сборника «Век кино» Тей Гарнетт не осмелился опубликовать. Из ответа на третий вопрос анкеты («Какую цель ставите вы перед собой, снимая фильм?») составитель вычеркнул данные о прокатной судьбе двух моих фильмов о Ленине.

Надеюсь, читатель не сочтет нескромностью с моей стороны, если я воспользуюсь законным правом воспроизвести текст без купюр:

«Уверен, что фильм служит не только цели развлечения. Лично я люблю смотреть хорошие развлекательные картины, так же как и читать время от времени детективные романы. Кино способно и должно выполнять разные функции и по-разному отзываться в умах и сердцах людей.

Но я был бы рад, если бы мои фильмы могли расширять у человека познание мира, не исчезали бы из его сознания одновременно с концом сеанса, оставляли след в его душе.

Словом, мне бы хотелось, чтобы кино воздействовало так же многообразно и глубоко, как это свойственно каждому настоящему произведению искусства, с поправкой на то, что в кино, наряду с критериями эстетики, существуют элементы этики, то есть возрастающей ответственности перед зрителями, исчисляемыми уже сотнями миллионов.

По законам материалистической диалектики количество здесь переходит в новое качество, и оно, умножая силу художника, одновременно возлагает на него и новые обязательства, другую меру ответственности.

Приведу пример из личной практики. Еще в 1938 году я снял фильм «Человек с ружьем» (по сценарию драматурга Николая Погодина), где рассказывается, как в дни Октябрьской революции простой крестьянин в солдатской шинели едет с фронта в столицу, чтобы там найти ответ на все, что волнует измученных империалистической войной солдат. В коридорах бывшего Смольного института, а ныне штаба революции он встречается с Лениным и находит в нем понимающего собеседника, хотя и не подозревает, что говорил с великим человеком эпохи. После ряда трагикомических перипетий крестьянин убеждается, прочитав декреты о мире и о земле, в правоте слов Ленина и становится солдатом революции.

В период с 1938 по 1967 год этот фильм был тиражирован в количестве 6845 копий, а следующая моя картина «Яков Свердлов», снятая через два года, — романтизированная биография первого президента нашей страны — с 1940 по 1967 год была выпущена на экраны в количестве 3971 копии.

Значит, только два моих фильма в общей сложности получили тираж 10816 копий, а если помножить их на количество зрителей (не считая тех, что смотрели эти фильмы, неоднократно показанные по телевидению), то получаются поистине астрономические числа.

За ними стоят живые люди, и я не имею права положить им в руку вместо хлеба искусства даже очень затейливо разрисованный камень.

Моя страна позволила мне рассматривать кино в первую очередь как равноправное искусство — это трудно: отнюдь не всегда хватает таланта и умения, но зато очень почетно, интересно и, главное, оставляет чистой совесть художника».

---

[19] См. мою книгу «Человек на экране» (М., 1947) и предисловие к книге Карела Рейсца «Техника киномонтажа» (М., 1960).

Михаил Козаков

Две памятные фотографии

На моей книжной полке — две фотографии Михаила Ильича Ромма. Одна сделана в последний день съемок картины «Убийство на улице Данте» и подарена мне Михаилом Ильичом с надписью двадцать восемь лет назад. Вторая фотография сделана незадолго до того, как Ромма не стало. Я смотрю на эти портреты: крупные черты лица, лоб, чуть срезанный, убегающий назад, тонкий, слегка крючковатый нос, щель рта, резко выдвинутый вперед подбородок, смотрю на смеющиеся его глаза и думаю, что писать о Ромме очень трудно. Это гораздо труднее, чем было играть у него в картине.

Познакомился я с ним в непростой для него период, когда он многое пересматривал в жизни и в творчестве, когда, как он говорил, «снимать по-старому не хотел, а по-новому еще не знал как...»

В 1955 году я учился на третьем курсе Школы-студии МХАТа, а на четвертом училась Галя Волчек, дочь кинооператора Б. И. Волчека. (Теперь Галина Борисовна — главный режиссер театра «Современник».) Как-то Галя подошла ко мне и сказала:

— Мишка! Ромм и отец приступают к съемкам потрясающего сценария! Там есть роль сына — потрясающая роль! Роль матери — потрясающая роль! Ее будет играть Елена Александровна Кузьмина. Сценарий о Франции, Ромм! Представляешь?!

Я представил.

— В общем, попробую тебя «продать». У тебя есть приличные фотографии?

— Нет, и вообще я плохо на них получаюсь.

— Тогда вот что. У моей сокурсницы муж — фотограф. Попроси снять тебя несколько раз с вариантами.

Через неделю я отдал Гале штук двадцать фотографий. Они вполне соответствовали моему представлению о французской жизни и о французах. Позируя, я поднимал воротник макинтоша, в углу рта торчала сигарета. Галя отобрала штук пять попристойней, показала отцу, тот с трудом выбрал одну и в свою очередь показал Михаилу Ильичу. Так меня пытались «просватать».

Одновременно с этим я пробовался на «Мосфильме» в картину «Мексиканец». Однажды в коридоре студии меня остановила женщина — ассистент Михаила Ильича Ромма. Расспросив, кто я и откуда, она сказала:

— Хочу тебя представить Михаилу Ильичу.

Несмотря на то что я уже был отчасти подготовлен, все-таки обомлел.

— Как, прямо сейчас?

— Да, прямо сейчас.

Идем. Подходим к двери. На ней табличка: «Шестая колонна». Режиссер М. Ромм» («Шестая колонна» было рабочим названием фильма «Убийство на улице Данте»). Вошли в «предбанник» кабинета Ромма.

— Посиди здесь, я доложу Михаилу Ильичу.

Сижу. От волнения взмок. Выходит Михаил Ильич, с ним Волчек. В руках Ромма — неизменная сигарета в мундштуке (тогда сигарет с фильтром еще не выпускали), глаза за стеклами очков смеются, и — неожиданно низким голосом:

— Давай знакомиться.

Я представился.

— А ты не сын покойного писателя Михаила Козакова?

Еще несколько общих фраз. Ромм и Волчек рассматривают меня. Переглядываются.

— Где я тебя мог видеть? — спросил Михаил Ильич.

— Он с моей Галкой в студии учится, — сказал Волчек. — Я вам показывал его фотографию.

— Вот оно что. Вживе он посмышленней выглядит. Ладно, вот тебе сценарий, читай, после поговорим.

И ушли в кабинет. Я перевел дыхание, стал читать. Проглотил буквально за час. Вышел Ромм, спрашивает:

— Ну, как?

— Потрясающе!

— Там три парня, — продолжает Михаил Ильич, — вот одного из трех и сыграешь.

— Я хочу одного из трех, — обнаглев, заявил я, — Шарля!

Ромм рассмеялся:

— Ладно, попробуешься, а там видно будет. Иди в гримерную, надо для начала приличное фото сделать.

И ушел своей энергичной походкой, попыхивая сигаретой, оставив во мне чувство, похожее на влюбленность, которое не проходит вот уже столько лет.

Начались пробы. Опускаю все подробности, кроме одной, имеющей значение для дальнейшего повествования. Я имею в виду кинопробу с Еленой Александровной Кузьминой.

Во время кинопроб Михаил Ильич был в хорошем настроении — на площадке находились замечательные актеры, которых он давно знал и любил: Михаил Федорович Астангов и Максим Максимович Штраух пробовались на роль отца, Анатолий Петрович Кторов и Ростислав Янович Плятт — на роль импрессарио Грина. Но в день пробы Елены Александровны Кузьминой Ромм был особенно взволнован, а потому сдержан и сосредоточен. Сценарий Е. И. Габрилович и М. И. Ромм написали давно, написали во многом в расчете на Кузьмину, затем он несколько лет пролежал в столе по не зависящим от них причинам, и только в 1955 году появилась возможность его осуществить. (Не отсюда ли ощущение некоторой вторичности картины, некоторой ее архаичности?)

Напомню содержание фильма. Героиня, Мадлен Тибо, знаменитая французская актриса, гастролирует по разным странам со своим двадцатилетним сыном Шарлем. Ее сопровождает давно и безответно влюбленный в нее импрессарио Грин. Отец Шарля, Филипп, оставил семью много лет назад. Мадлен возвращается на родину в 1940 году. Париж оккупируют немцы. Оккупация разлучает Мадлен с Шарлем, он становится коллаборационистом и совершает ряд преступлений, что приводит его в конце фильма к участию в убийстве матери. Сценарий — политический детектив с сильным оттенком мелодрамы.

Елена Александровна пробовалась на с в о ю роль. Казалось бы, чего волноваться? Пробоваться с ней мне было необычайно легко. Мое уважение к ней как к актрисе, воспоминание о ролях в картинах, на которых выросло мое поколение («Тринадцать», «Мечта», «Человек № 217», «Секретная миссия»), ее необычайная мягкость и женственность — все помогало мне. Именно после этой пробы Михаил Ильич сказал мне:

— Я не сомневаюсь в том, что ты сыграешь первую половину роли, ту, где Шарль — милый, обаятельный мальчик, но вот сможешь ли ты сыграть убийцу?

Все рассмеялись. Кинопробы проходили гладко. У всех было приподнятое настроение. Ромм обожал Елену Александровну и предвкушал радость работы с ней.

Но здесь возникло неожиданное осложнение. Никак не удавались кинопробы Елены Александровны. Бились над решением ее портретных планов, искали оптику, ракурсы, много работали над гримом — все было напрасно. Ситуация накалилась и стала драматической.

Разрешилась она, как нам тогда казалось, катастрофически: руководство студии пробы Елены Александровны не утвердило. Михаил Ильич с этим не согласился, но убедить никого не сумел, и в конце концов ему пришлось уступить.

Кто бы ни был прав, судьба Елены Александровны определилась этим решением. Я никого не хочу обидеть: ни тогдашних руководителей киностудии «Мосфильм», ни последующих «абитуриенток», пробовавшихся на роль, ни тем более Евгению Николаевну Козыреву, сыгравшую Мадлен, но, как говорится, из песни слова не выкинешь. Это событие очень сильно отразилось на творческом самочувствии Михаила

Ильича, а стало быть, на картине в целом.

Что же делать? Настроение в съемочной группе было тревожное. Поджимали сроки. Начались пробы других актрис. Искали кого помоложе. Таково было указание. Доведя омоложение роли до абсурда, утвердили Элину Быстрицкую. Мне был двадцать один год. Быстрицкая — всего на несколько лет старше. Когда, сидя у ее ног, я обнимал ее, говоря: «Мама, родная, ну, верь же мне, верь...», осветители фыркали в кулак. Не до смеха было Михаилу Ильичу. Может быть, другой режиссер в подобной ситуации вообще отказался бы снимать фильм, но интеллигентность не позволяла Ромму саботировать запущенную в производство картину, и, несмотря ни на что, он продолжал работать, не давая окружающим почувствовать свое истинное отношение к происходящему. И только после съемок, когда мы гуляли с ним по Риге, где была выбрана натура, он часами говорил о том, что его волновало. Почему он делился со мной? Очевидно, потому, что я был новым человеком в группе, да еще, как мне думается, он помнил атмосферу моей первой пробы с Еленой Александровной...

...Начали снимать с предфинальной сцены в одном из павильонов «Мосфильма». Трое незадачливых убийц — Валентин Гафт, Олег Голубицкий и я — сидим в тюремной камере. Входит артист А. П. Шатов (он играл «шефа»), отвешивает каждому из нас оплеуху и говорит: «Когда три здоровых болвана не могут убить одну женщину, то наутро их находят в морге».

Первый в моей жизни съемочный день. Нас приводят в павильон. Картина цветная, пленка малочувствительная, павильон залеплен светом, у меня текут слезы оттого, что свет лупит в глаза. Ромм говорит: «Миша, перестань плакать раньше времени». Подбегают гримеры, поправляют грим, ассистент оператора тычет в лицо экспонометром, хлопочут костюмеры, стряхивая пылинки с костюмов. В павильоне много посторонних, пришедших посмотреть на первый день съемок Ромма.

Наконец перед носом щелкнула деревянная хлопушка, и помреж не менее деревянным голосом провещал: «Шестая колонна», кадр такой-то, дубль первый!» Спокойный голос Ромма: «Мотор». Лихорадочно мелькнула мысль: «Шатов подходит, после пощечины я отлетаю вправо назад, потом текст, как бы не забыть...»

Звонкая пощечина выводит меня из шокового состояния, вылетаю из кадра, затем обалдело возвращаюсь на отметку и не без злорадства слышу звук двух оплеух по лицам моих коллег. Голос Михаила Ильича: «Стоп. Хорошо. Еще раз». После пятого дубля гример Елена Александровна Ломова подходит к Ромму и говорит: «Михаил Ильич, снимать дальше не имеет смысла — артисты стали пухнуть...» Ромм смеется и поздравляет Валентина Гафта и меня с первым в нашей жизни съемочным днем.

Натуру, как я уже говорил, снимали в Риге. Ромм с Волчеком поехали туда раньше, мы — актеры — через несколько дней. Настроение у меня превосходное. Чувствую себя настоящим киноартистом. Поэтому в купе здорово напился на глазах у членов съемочной группы. Рано утром поезд приходит в Ригу. Не успеваю разместиться в гостинице — телефонный звонок: «Миша, это Ромм, — интонация не предвещает ничего хорошего. — Сейчас же зайди ко мне». Заспанный, с припухшим лицом, вхожу в номер. Ромм сидит за пасьянсом, в халате, на пепельнице лежит мундштук с дымящейся сигаретой. Подбородок вперед, лицо хмурое.

Быстрый взгляд поверх очков:

— Ну, так вот. Я снимал картину «Тринадцать» в песках, в труднейших условиях. Когда отсняли половину картины, я отстранил от роли и отправил в Москву известнейшего актера. Актер выпивал. И переснял материал... в песках. Актер был замечательный, не тебе чета.. — Пауза. — Ты все понял?

— Все, Михаил Ильич.

— Ну и отлично. А теперь мойся, брейся и пойдем завтракать.

Зашли в кафе, заказали поесть: яичница, взбитые сливки.

— Что будешь пить?

— В каком смысле, Михаил Ильич?

— В прямом: сухое вино или коньяк? — Молчу. — Принесите ему стакан сухого вина, — обратился Ромм к официанту, — и всю картину только при мне, и то иногда.

...Рига. Съемки натурных эпизодов. Ах, какое это было славное для меня время! Ни одной трудной игровой сцены, знай обнашивай красивые костюмы, сшитые легендарным портным Затиркой. А репетиции в номере Михаила Ильича! Именно там, в Риге, он прошел со мной всю роль. И потом, в Москве, репетировал уже только перед камерой. Ромм в павильоне полагался на мою актерскую неискушенность, первоощущение, не хотел меня ни на что натаскивать. Впоследствии он писал, характеризуя меня для тарификации: «Михаил Козаков проявил в этой работе не только высокую одаренность и интуицию, но и отличные профессиональные качества. По существу, роль сделана Козаковым самостоятельно, при очень небольших режиссерских коррективах, не выходящих за пределы ничтожных оттенков...» Не скрою лестно читать такое о себе, пусть даже в характеристике для тарификации на ставку двадцать рублей, но, конечно же, рельсы, по которым я ехал, были старательно и терпеливо проложены Михаилом Ильичом.

Весь съемочный период я был в превосходном настроении. Эффектный сценарий, хорошая роль, замечательный режиссер. Все три компонента, необходимые для актерского счастья. А партнеры какие! Комиссаров, Плятт, Штраух... Но совсем иное настроение было у Михаила Ильича. Роль Мадлен Тибо тревожила его. Он много работал с Элиной Быстрицкой, но дело не шло: вероятно, актрисе просто не хватало жизненного опыта. (Впоследствии она сыграла Аксинью у Сергея Аполлинариевича Герасимова и имела большой зрительский успех.)

Часто после съемок Михаил Ильич звал меня погулять с ним по Риге и говорил о том, как все это его мучает. Но утром, во время работы, даже я, знающий его отношение ко всему происходящему, не мог ничего заметить. Ромм держал себя в высшей степени корректно, работал так, словно все шло нормально.

Сняли натуру, вернулись в Москву, обжили павильоны. Пошли игровые сцены, вернее, не пошли. В это же время заболевает Быстрицкая, у меня на веках обильно выскакивают «ячмени». Съемки остановились. И. А. Пырьев, тогда директор студии, позвонил мне: «Слушай, Козаков, когда ты сможешь сниматься? Каждый твой «ячмень» обходится «Мосфильму» в копеечку. Вот урожайный артист!» «Ячмени» мои, наконец, прошли, а вот Быстрицкую заменила Евгения Николаевна Козырева. Ромм стал понемногу увлекаться картиной и, наконец, увлекся. До какой-то степени... Работал быстро, четко ставил задачи, «разводил» сцены. Он почти не повышал голоса. Никогда не «шаманил». Все, что предлагал, было понятно и разумно. Ромма любили все. Он умел облегчить труд, сделать его приятным.

Таким я представлял себе типичного молодого француза...

Бывало, что возникал конфликт между звукооператором Святославом Лещевым и Борисом Волчеком из-за того, где и как поставить «журавль» с микрофоном, чтобы тень от него не падала в кадр. Начинались долгие выяснения отношений. Ромм не вмешивался, а для того чтобы отвлечь актеров и сохранить их творческое самочувствие, отводил в сторону, усаживал вокруг себя и начинал рассказывать. Умение рассказывать было одним из самых выдающихся талантов Михаила Ильича. Именно тогда я услышал его знаменитые рассказы о Щукине, об Охлопкове, о съемках «Пышки», о недоснятой им «Пиковой даме», об Эйзенштейне и еще тысячу разных сюжетов. Плятт, Козырева, Комиссаров, Штраух, не говоря уже обо мне, слушали, открыв рты. Потом приходил помреж и говорил: «Михаил Ильич, можно снимать». — «Проблема микрофона решена? Ну, и слава богу! Ну, и слава Славе, ну, и слава Боре».

И мы шли работать дальше. А рассказы эти всегда прибавляли кое-что к тому, что предстояло сделать в следующем кадре.

...В эпизоде «Кабачок дядюшки Ипполита» есть сцена: в дверях появляется молодой человек, сотрудничающий с немцами, и сообщает, что к Мадлен Тибо едет сын Шарль: «Он едет на велосипеде, через минуту он будет здесь...», и еще несколько слов.

На эту крохотную роль был приглашен актер, недавно приехавший из Волгограда. Он никак не мог устроиться в Москве на работу, жил в общежитии, ходил в лыжном костюме... На съемке актер выглядел крайне за-

... и так я выглядел в роли Шарля

жатым, оговаривался, «порол» дубли, останавливался, извинялся. Ромм его успокаивал, объявлял новый дубль, но история повторялась... Вообще Михаил Ильич был сторонником малого количества дублей. Он говорил: «Снял два дубля — хорошо и довольно. А то ведь третий будет хуже, четвертый хуже третьего... так дойдет до шестого, седьмой будет приличный, восьмой хороший, девятый — просто блеск. А потом посмотришь на экране — а он, девятый, все-таки хуже первого!» В злополучном эпизоде «Кабачка» было дублей пятнадцать, не меньше, и ни одного законченного.

Съемка не заладилась, нервное напряжение дебютанта передалось всем окружающим. Этот застопорившийся кадр снимали чуть ли не всю смену. Забе́гали ассистенты режиссера, стали предлагать Ромму заменить бездарного артиста... Ромм вдруг побагровел, стал злым (что с ним редко случалось) и шепотом сказал: «Прекратите эту мышиную возню! Актер же это чувствует. И ему это мешает! Неужели вы не видите, насколько он талантлив?! Снимается в первый раз, волнуется. Козакову легче, у него большая роль: сегодня что-то не выйдет — завтра наверстает, а вот эпизод сыграть, снимаясь впервые, — это дьявольски трудно! Артист этот очень талантлив, неужели вы этого не видите!»

Надо сказать, что всех, в том числе и меня, тогда удивили эти слова. А звали этого дебютанта Иннокентий Смоктуновский! Эпизод в «Убийстве на улице Данте» сыграл будущий князь Мышкин, Гамлет, Чайковский и, конечно же, физик Куликов в «Девяти днях одного года»...

Вообще Михаилу Ильичу на «Убийстве...» хватало возни с «зажатыми» дебютантами. Валентин Гафт, ныне прекрасный артист театра и кино, недавно уверял меня: когда ему к лицу подносили экспонометр, он думал, что уже идет съемка, и начинал говорить текст роли. У меня от волнения язык присыхал к гортани, и больше всего я думал о том, чтобы договорить текст до конца. Бывалые осветители, заприметившие мою трусость, во время съемок крупного плана подкладывали мне под пятки пятаки, безусловно способствующие качественной игре. Козырева собирала в павильоне гвозди... Чем больше соберет гвоздей, разбросанных по павильону, тем удачливее все пройдет. Ромм, обнаружив наши суеверия, хохотал до слез. Да-да, до слез. Когда что-то его особенно смешило, у него текли настоящие слезы!

Снимаясь в кино, особенно впервые, всегда зависишь от того, как реагируют на твои действия в кадре члены съемочной группы. Волей-неволей после команды «Мотор!» они превращаются в зрителей. А после команды «Стоп!» актер, как после театральной премьеры, ходит, по выражению К. С. Станиславского, словно нищий с протянутой рукой, собирая мнения... Я бы сказал, что в театре легче: когда идет спектакль, актер чувствует зал, его реакцию, тишину, смех или кашель, скрип стульев. По аплодисментам в конце можно определить, чего ждать от «игры во мнения». В павильоне иначе. Между командами «Мотор!» и «Стоп!» стоит звонкая тишина, никто не смеется вслух, не кашлянет и не скрипнет стулом, иначе звукооператор, с его вечной заботой о чистоте записи, остановит съемку. Ведь тогда сразу писали чистовую фонограмму. Поэтому после отснятого кадра ты начинал незаметно шарить глазами, пытаясь понять по выражению лиц окружающих, удалась ли сцена. Оттого так важно, когда главный зритель — режиссер — точен в оценках, когда ты ему веришь, а он верит в тебя. Замечательно, если он может

точно сказать, что удалось, что лишнее, что надо сделать в следующем дубле и т. д. Вот таким режиссером, с которым я чувствовал себя на съемке, как за каменной стеной, был Михаил Ильич.

Перед съемкой финальной сцены убийства Мадлен я переволновался — понимал, что именно эта сцена решит успех роли, а отчасти и картины. У меня много текста, я говорю в быстром темпе, на грани истерики. Накануне Ромм у себя дома на Полянке репетировал со мной, я понял все задачи, уяснил тональность и окраску сцены. Но после злополучного «Мотор!» я от излишнего волнения, находясь в состоянии экзальтации, до которого себя накрутил, не мог довести сцену до конца. Оговаривался, забывал текст, и так дубль за дублем. В глазах окружающих я читал сомнение и от этого приходил в еще большее отчаяние. «Что со мной? Что же это со мной?!» И чем больше я об этом думал, тем хуже играл. И чем хуже играл, тем больше об этом думал. Если бы Ромм стал кричать (что случается в подобных случаях с некоторыми режиссерами) или сказал что-нибудь в таком роде: «Миша, что с тобой, соберись, соберись, это очень важная сцена, ну-ка, давайте еще раз!» — тут бы мне и каюк.

— Боря! — обратился Михаил Ильич к Борису Израилевичу Волчеку, — что у тебя со светом, ерунда какая-то? Проверь, пожалуйста...

Борис Израилевич, двадцать пять лет снимавший с Роммом и понимавший его с полуслова, ответил:

— Да, вы правы, Михаил Ильич, надо скорректировать. Всем, кроме осветителей, перерыв на полчаса.

«Слава богу, — подумал я, — хоть не по моей вине». Вышел из павильона в прохладный коридор, закурил. Подошел Ромм:

— Ты что психуешь? Все идет замечательно! Ты даже сам не понимаешь, насколько все идет замечательно! Подумаешь, текст забыл. Зато какие интонации, как взволнован по-настоящему. Все ты правильно делаешь. Я это знаю, а они ни черта в искусстве не понимают, поверь. — Он уловил, что я «зажался», заметив реакцию съемочной группы.

Вернулись в павильон. Следующий же дубль я сыграл от начала до конца, ничего не спутав. Затем еще один дубль, вошедший в картину. И голос Ромма: «Спасибо, сцена снята!» Облегченный вздох окружающих, которые «ни черта в искусстве не понимают», замкнулся голосом Ромма:

— Но вы видели сегодня Козакова! Вот перетрусил, а? Да, не ожидал я от него. Столько пленки пришлось потратить. Борис Израилевич, давайте вычтем с него! — И все хохочут. Смеюсь и я, счастливый, что все обошлось...

Увидев этот центральный эпизод картины в просмотровом зале, Ромм остался, в общем, доволен. Особенно ему понравилась реакция киномехаников: «Ну и подонок этот ваш... черный артист». Ромм пришел в павильон, смеясь повторил эту фразу, а потом, повернувшись ко мне, на полном серьезе спросил:

— Миша, а вообще-то ты положительные роли можешь играть?

Милейший Лев Аронович Инденбом, второй режиссер, проработавший с Роммом много лет, заступился за меня:

— Михаил Ильич! Помните, вы на пробах с Еленой Александровной сомневались, как у него негативная сторона роли получится?

— Я шучу, — сказал Михаил Ильич, а потом грустно, словно вспомнив о чем-то, повторил: — Я шучу, шучу...

Картина «Убийство на улице Данте» вышла на экраны в июне 1956

года. Начиная с просмотров в Доме кино она пользовалась огромным зрительским успехом. Прокат торжествовал. Что говорить! В те годы эта картина была событием. Событием, о котором много писали, спорили. Правда, уже тогда были люди, которым она не понравилась. Помню публичное обсуждение в Доме кино (тогда в зале гостиницы «Советская»). Создатели картины сидели на сцене, и на трибуну поднимались ораторы. Почему-то мне запомнился кинокритик Николай Николаевич Кладо. Он картину ругал. Тогда мне было обидно. И только недавно, посмотрев этот фильм по телевидению, я убедился, что он во многом был прав. И дело не в том, что нельзя снимать картины о загранице. Можно, и тому есть примеры. Суть, мне кажется, в том, чтобы не впасть в «иностранный» тон. Почему, например, сегодня, на мой взгляд, лучше других в «Убийстве на улице Данте» смотрится артист Комиссаров? Да потому, что он, играя старика француза, оставался самим собой, русским артистом Комиссаровым, и от этого и сегодня убедителен в роли французского крестьянина-бретонца. А то, что тогда казалось эффектным, сегодня раздражает.

На юбилее Ромма — ему исполнилось 70 лет — в Доме кино очень остроумные частушки пели Зиновий Гердт, Петр Тодоровский и Эльдар Рязанов. Они вспомнили добрым словом картины Михаила Ильича, а одну слегка «лягнули». Там были слова о том, что «Ромм с Козаковым... убийство одно совершил». Я, сидя в зале, залился краской, а Ромм на сцене опять хохотал до слез.

Да, он снимал эту картину в середине 50-х годов. В то время неореализм победно шествовал по экранам мира. В нашем кино совершались важные перемены. А Ромм «снимать по-старому не хотел, а по-новому еще не знал как...»

Мне повезло еще раз: в 1963 году я снова попал на съемочную площадку к Михаилу Ильичу — в фильме «Девять дней одного года».

Однажды он позвонил мне домой:

— Миша, ты можешь приехать?

Через полчаса, сидя в его кабинете на Полянке, я слушал Ромма, который увлеченно рассказывал о проблемах атомной энергии, мировой экономики, о политике и т. д. Это был все тот же и уже другой Михаил Ильич. Затем он перешел к сценарию, затем к моему эпизоду: «Понимаешь, спорят несколько человек, а я хочу локализовать спор между тобой и Евстигнеевым». И на моих глазах он из множества реплик разных персонажей слепил два эпизода: спор на свадьбе и спор в коридоре атомного центра.

Когда мы их сыграли, Ромм придумал для нас еще два эпизода без слов. Так выстроились две небольшие, но интересные для нас с Евстигнеевым роли в этой превосходной картине.

О том, каким был Ромм в работе над фильмом «Девять дней одного года», рассказывать не мне, а Алексею Баталову, Иннокентию Смоктуновскому, Татьяне Лавровой. Шесть месяцев съемочного периода они имели радость наблюдать Михаила Ильича в новом качестве. Елена Александровна Кузьмина не снималась и в этой картине, но героиню звали Лелей...

Скажу только, что когда я не так давно все на том же телеэкране еще раз смотрел картину, она понравилась мне больше, чем на премьере. А эпизод после облучения Синцова — пронзительно сыгранный Николаем Плотниковым, — когда он, отбросив карандаш, подперев рукой энергичный подбородок, смотрит вдаль, в вечность, упорно ассоциируется у меня с образом Михаила Ильича...

И. В. Вайсфельд. **Кино как вид искусства.** М., «Знание», 1983.

Сегодня никого не удивляет то, что крупнейшие наши киноведы пишут брошюры и книги, рассчитанные на массового читателя, на широкие круги любителей кино. Потребность в научно-популярной литературе растет с каждым годом, и одним из первых, кто эту потребность предугадал и, более того, стимулировал, был И. Вайсфельд. Более двадцати лет назад он заговорил о том, что необходимо планомерно, в государственном масштабе, использовать кино как средство эстетического воспитания зрителей, и вклад ученого в окрепшее ныне кинопросветительство хорошо известен. А энтузиасты кинообразования в школах, вузах, народных университетах культуры, киноклубах сегодня предъявляют повышенные требования к доступной и в то же время свободной от упрощений, от дилетантизма литературе по различным вопросам истории и теории кино, советского и мирового. На книжных полках любителей «седьмого искусства» среди наиболее читаемых книг стоят и брошюры И. Вайсфельда «Так начиналось искусство кино» (1972), «Наше многонациональное кино и мировой экран» (1975), равно как и двухтомник «Встречи с десятой музой» (1981) — коллективная монография И. Вайсфельда, В. Демина, В. Михалковича, Р. Соболева.

И вот «Знание» выпустило новую книгу неутомимого пропагандиста кинематографа и кинообразования — «Кино как вид искусства». Она рассказывает об истоках рождения кино, о природе кинематографического мышления, об основных элементах кинообразности, участвующих в создании художественной целостности картины.

История и современность встречаются на страницах скромной по размерам книжки, давая возможность автору осветить становление киноязыка, подумать вместе с читателями о перспективах его развития.

Раскрывая зарождение и развитие нового искусства, И. Вайсфельд постоянно говорит о способах художественного воздействия экрана на зрителей. Оно рассматривается через призму нравственно-эстетического воспитания личности.

Из многих вариантов подхода к материалу автор избирает ракурс исторического исследования. Здесь он часто вынужден идти проторенным путем. Так, родословную кинематографа освещают почти все исследователи, обнаруживая, как с иронией замечает И. Вайсфельд, истоки кино чуть ли не в наскальной живописи... Такие повторы оказываются неизбежными там, где речь идет об ограниченном круге технических и художественных первооткрытий, с которых начиналось киноискусство. Однако в данном случае обращение к общеизвестным фактам помогает автору книги выявить, с одной стороны, скрытые временем процессы отделения кинематографа от других видов творчества, а с другой — изначальное родство с ними, неотторжимость кино от других форм художественного осмысления действительности. Каждый экскурс в историю нужен исследователю не для повторения многократно описанного, а для осмысления современного развития киноискусства в неразрывной связи с его генезисом и с самой его природой.

Автор предложил вниманию читателя системное исследование. Правда, надо отметить, что в его замысел проникаешь не сразу. Поначалу несколько неожиданным кажется объединение в одной главе рассказа об открытии братьев Люмьер и о формировании национальных киношкол. Озадачивает соседство в одной небольшой подглавке разнохарактерного материала — «предшественников первого «эшелона», то есть фотографий, ярмарочных представлений, фонографа, радио, газеты» (с. 16)

с другими «факторами» становления кино — литературой, театром, музыкой, живописью. Здесь и материалу, и авторской мысли явно тесно на пространстве нескольких страниц. Некоторые общие процессы поэтому только пунктирно обозначены. Насколько было бы интереснее более обстоятельное обращение и к истории, и к современности, и к сопоставлению разных кинематографических направлений и стилей, подчас и сегодня полемически ведущих свою родословную только от одного из истоков киноискусства и едва ли не отрицающих остальные художественные течения, опирающиеся на другие кинематографические принципы.

На первый взгляд кажется нелогичной и предложенная автором последовательность анализа кинематографической образности, например, во второй главе («Слагаемые целого»): сначала разговор идет об изображении и звуке, затем — об актере, а уже потом — о кинодраматургии и режиссуре

Однако постепенно начинаешь понимать авторский замысел. Дело в том, что общеизвестный материал давно как бы уже устоялся, окаменел в виде готовой схемы последовательных, вытекающих один из другого выводов, и хотя точка отсчета в каждой новой работе может меняться как угодно, зато дальше движешься уже привычно. А книга И. Вайсфельда, учитывающего сложившиеся стереотипы исследований такого рода и обусловленные ими читательские ожидания, строится по совершенно иному принципу. Многоаспектность анализа, присущая монографии, разрушает принятые стереотипы, обнажая саму природу и сущность кинопроцесса в его исторической протяженности. Это позволяет автору четче выявить художественные, структурные, жанровые особенности и эстетическую целостность фильма в контексте современного киноискусства. Лишь в отдельных местах скрупулезность изложения отягощает восприятие теоретических рассуждений, пробуждает «ностальгию по настоящему» — по более подробному освещению некоторых почти не затронутых существенных проблем современного экрана.

Как, например, сложились судьбы повествовательно-драматического и романтико-поэтического направлений в кинематографе под воздействием таких художественных явлений, как «документальный» или «живописно-изобразительный» стили? Что представляет собой лирико-повествовательная романная форма сегодняшнего фильма, необычайно расширившая возможности синтеза «рассказывающих» и «оценивающих» средств киноязыка? Какие жанровые каноны подверглись деформации, а какие, наоборот, получив как бы второе дыхание, возрождаются в более чистом виде?

Однако ценность книги заключается в том, что, не отвечая на многие возникающие вопросы, она побуждает к поиску их решения. Причем — именно в направлении, заранее предусмотренном автором, во всяком случае, обусловленном его методологией и критериями оценок, им принятыми. Что, конечно же, не исключает и некоторых частных расхождений с автором монографии.

Хотелось бы, например, поспорить с теми утверждениями И. Вайсфельда, в которых мизансцена названа единицей монтажа (с. 83—91) В кино мизансцена безусловно опирается на монтажное решение. Целостная мизансцена, предназначенная для раскадровки и монтажного решения, вряд ли может быть принята за исходное — за «единицу» монтажа. Здесь взаимозависимость гораздо сложнее. Вопрос этот не праздный для теории кино, однако едва ли его можно считать решенным и тем более дозревшим для популярного издания. И доводы автора на сей раз не прозвучали убедительно.

В целом исследование должно быть признано оригинальным решением трудной задачи — популярно изложить основы кинознаний, не избегая и дискуссионных, малоизученных проблем. В этом — новизна и ценность книги, расширяющей возможности научно-популярной кинолитературы. Она все более ориентируется не только на освещение бесспорного материала, но и на постановку выдвигаемых развитием кинематографа проблем, так что читатель-зритель приглашается к самостоятельным размышлениям Это вполне отвечает духу сегодняшнего дня.

Л. Зайцева

Илье Вениаминовичу Вайсфельду, заслуженному деятелю искусств РСФСР, доктору искусствоведения, профессору, исполняется 75 лет.

Его книги «Мастерство кинодраматурга», «Завтра и сегодня», «Крушение и созидание», «Искусство в движении», «Наше многонациональное кино и мировой экран», «Так начиналось искусство кино», «Кино как вид искусства» хорошо известны кинематографистам и любителям экрана. Велик вклад И. В. Вайсфельда в кинопедагогику. Он автор вгиковской программы «Теория кинодраматургии», учебных пособий. А с 1946 года ведет во ВГИКе сценарную мастерскую. К. Славин, С. Жгенти, Б. Метальников, В. Черных, В. Мережко, В. Токарева, Г. Бокарев, А. Бородянский — список можно продолжить — с гордостью называют Илью Вениаминовича своим учителем.

Имя крупного советского теоретика, критика и педагога прочно связано с кинопросвещением, ставшим сегодня массовым явлением. И. В. Вайсфельд — один из инициаторов и деятельных поборников эстетического воспитания зрителей средствами киноискусства, он создал и возглавляет Совет по кинообразованию в школе и вузе Союза кинематографистов СССР.

Илья Вениаминович Вайсфельд, как член редколлегии «Искусства кино», — заинтересованный, доброжелательный и требовательный участник нашей повседневной работы, что мы высоко ценим. Выступления ученого, критика на страницах журнала не просто вызывают к себе интерес — они продвигают вперед, углубляют теорию советского киноискусства, привлекают внимание к важным сторонам кинопроцесса.

Мы сердечно поздравляем Илью Вениаминовича с юбилеем, желаем ему доброго здоровья и новых творческих успехов.

Редколлегия и редакция «Искусства кино»

М. Арлазоров. **Протазанов.** М., «Искусство», 1973.

В. Шкловский. **Эйзенштейн,** изд. 2-е. М., «Искусство», 1976.

Р. Соболев. **Александр Довженко.** М., «Искусство», 1980.

Д. Писаревский. **Братья Васильевы.** М., «Искусство», 1981.

Л. Рошаль. **Дзига Вертов.** М., «Искусство», 1982.

А. Караганов. **Всеволод Пудовкин,** изд. 2-е. М., «Искусство», 1983.

Более пятнадцати лет назад издательство «Искусство» начало выпускать в свет серию книг «Жизнь в искусстве». Одна за другой стали выходить написанные искусствоведами, театроведами, киноведами биографии выдающихся деятелей искусства всех времен и народов. Художники М. Аникст и С. Бархин нашли строгое, но запоминающееся решение серии: белые суперобложки, прочерченный тонкой черной линией квадрат с вписанным в него изображением, эмблема — маска-профиль внутри кружочка-солнца с расходящимися в разные стороны лучами.

В этой статье речь пойдет лишь о небольшой части серии, о книгах, посвященных кинематографистам — замечательным советским режиссерам Эйзенштейну, Пудовкину, Довженко, Вертову, Протазанову, братьям Васильевым [1]. Они начинали в нашей стране совершенно новую страницу киноискусства, вдохновленного Великой Октябрьской революцией и рассказывающего о ней. Киноискусства, переживающего собственную революцию, открывающего новые горизонты своего образного языка.

О вкладе советского экрана в художественную культуру человечества написано немало, в том числе и за рубежом. Имена Эйзенштейна и Пудовкина, Довженко и Вертова, Протазанова и братьев Васильевых давно уже вошли в сокровищницу мировой культуры.

Сегодня все, кто имеет отношение к киноискусству, — практики, снимающие фильмы, критики и историки, осмысливающие происходящие в кинотворчестве процессы, теоретики, изучающие эволюцию выразительных средств экрана,— не могут пройти мимо опыта этих выдающихся режиссеров. Основоположники советского революционного кино оказывали, оказывают и впредь будут оказывать существенное влияние на судьбы кинематографа.

Если говорить о воздействии на общественную жизнь, о способности кино быть активным выразителем происходящих революционных преобразований, то здесь вклад выдающихся мастеров советского экрана вряд ли можно переоценить.

Своеобразие серии «Жизнь в искусстве» состоит в том, что творчество каждого художника — в каком бы виде искусства он ни работал — рассматривается здесь в тесной связи с фактами биографии. Много внимания уделяется становлению характера будущего мастера, формированию художественных вкусов и пристрастий, его взаимоотношениям со своими учителями и коллегами. Придерживаясь основных принципов марксистской методологии, согласно которым главным обстоятельством, формирующим большого художника, является социальная практика, авторы книг серии «Жизнь в искусстве» тщательно воссоздают и частные обстоятельства, весьма важные для определения индивидуального своеобразия мастера.

Издательство, задумывая и складывая эту

[1] В 1984 году в этой серии вышла книга Е. Громова «Л. В. Кулешов».

серию, справедливо полагало, что порой даже самая небольшая подробность в жизни великих мастеров оказывается бесценной в глазах потомков.

Думаю, успех серии связан еще и с тем, что в последнее время мы стали гораздо больше, нежели ранее, уделять внимания тщательному анализу своеобразия личности творца, рассматривать не только законченные, живущие самостоятельной жизнью художественные произведения, но и путь к ним — формирование творческого замысла, историю создания шедевра, подготовительные работы, черновики, варианты.

На примере шести книг о выдающихся советских кинорежиссерах легко обнаруживается то, что объединяет эти книги, и то, что разнит их. Внимательному взгляду откроются не только границы, внутри которых развивается серия, но и эволюция представлений издателей о своем детище. Так, открывающая кинематографический раздел серии книга Михаила Арлазорова «Протазанов», написанная темпераментно, талантливо, представляет собой, как об этом сказано в издательской аннотации, документальную повесть. Автор кропотливо разыскал множество ценнейших документов, связанных с жизнью и творчеством режиссера, благо еще были живы в пору написания книги многие друзья и близкие Протазанова, его соратники по кинематографу. Будучи профессиональным литератором, М. Арлазоров не прельстился возможностью заполнить многочисленные лакуны в биографии режиссера своими предположениями и художественным вымыслом, вполне допустимым в документальном повествовании. Он предпочел рыться в подшивках старых газет и журналов, встречаться с разными людьми, писать им письма, если они находились далеко. (Не могу не отметить особо, что благодаря настойчивости Арлазорова мы имеем пространное письмо Рене Клера, освещающее подробности работы Протазанова во Франции и, в частности, доказывающее, что Клер, а не Луи Фейад, как считается в киноведении по традиции, приобщил будущего режиссера к актерской профессии.)

Эстетические суждения М. Арлазорова, его оценки фильмов Протазанова высказаны кратко и скромно. Тут автор предпочитает подкрепить свое мнение авторитетным суждением киноведа. В тех случаях, когда прижизненная критика была не во всем справедливой к тому или иному произведению режиссера, Арлазоров ставит ее под сомнение, однако не выдвигает собственного толкования.

О книге М. Арлазорова журнал в ту пору уже писал («ИК», 1974, № 12). Е. Ольшанская в рецензии точно отметила все особенности документальной повести о режиссере. Однако рецензент хотел видеть в монографии прежде всего киноведческое исследование, а не одно лишь увлекательное жизнеописание. Поэтому такое достоинство книги, как богатство жизненного материала, не было должным образом оценено. Сегодня, по прошествии более десяти лет, когда в свет вышло еще шесть книг о режиссерах и выработался определенный тип серии, можно с удовлетворением отметить, что пожелание журнала уделять серьезное внимание киноведческому анализу было услышано издателями.

Вместе с тем тот же десятилетний опыт показывает, что интересными могут быть сочинения разных типов, в том числе и насыщенные множеством биографических подробностей. В самом деле, об Эйзенштейне, этом колоссе практики и теории кино, о котором столь много написано на разных языках, мы читаем книгу Виктора Шкловского, удостоенную Государственной премии СССР. Он, близкий друг Эйзенштейна, позволяет себе сформулировать поистине дерзкую цель: «Я написал книгу, стараясь понять, как сделаться Эйзенштейном...» (*В. Шкловский,* с. 115).

Авторы остальных четырех книг — киноведы, для которых воссоздание творческого облика режиссера составляет основу их профессии. Но и тут немало различий в каждой из четырех работ. О Довженко, например, пишет Ромил Соболев, который прежде занимался другими темами. О Вертове — Лев Рошаль, специалист по кинодокументалистике, основное внимание уделяющий, как правило, кинопроцессу последних десятилетий. О Пу-

довкине — Александр Караганов, критик очень широких знаний и склонностей, много пишущий не только о кино, но и о театре: его интерес к фигуре режиссера, возможно, объясняется и тем, что тот первым среди наших кинематографистов-новаторов 20-х годов тесно связал свою судьбу с МХАТом и его актерской школой. О братьях Васильевых — труд Дмитрия Писаревского, который подчеркивает: «Настоящая книга — результат многолетней работы по изучению наследия братьев Васильевых» (*Д. Писаревский,* с. 4).

Все это объясняет и меру подробности повествования, и наличие полемики с другими работами, и даже самый жанр монографии. В. Шкловский написал об Эйзенштейне книгу-эссе, и не только потому, что это — его излюбленный жанр. Изобилие литературы о великом режиссере позволяет автору о каких-то вещах не писать вовсе или же писать без всяких подробностей. (Так, например, на с. 197 он упоминает о «художественной новинке — внутреннем монологе», ничего к этому не добавляя, хотя, уверен, в другой книге замечательному открытию режиссера по праву была бы посвящена отдельная глава).

О Довженко в нашем киноведении писалось много, в особенности в 60-е годы. Автор книги, решив обойтись без подстрочных примечаний, не приводит точных цитат, в лучшем случае пересказывает суждения тех или иных киноведов, причем при несогласии с ними предпочитает даже не упоминать имен. Так, книга И. Рачука «Поэтика Довженко» не раз становится объектом полемики, однако ее название в тексте отсутствует. И напротив, автор не раз с одобрением вспоминает монографию Ю. Барабаша, несомненно лучшую в нашем довженковедении, однако почему-то не дает ее названия и времени появления.

Пудовкин — единственный из названных режиссеров, удостоенный прижизненных монографий, принадлежащих перу Н. Иезуитова и А. Марьямова. Тот факт, что книга А. Марьямова была как бы освящена самим режиссером, нередко сдерживал желание некоторых исследователей творчества Пудовкина вступить в полемику с иными содержащимися в ней суждениями. Написав новую, проникнутую сегодняшними нашими оценками и представлениями работу о великом кинематографисте, А. Караганов сделал очень важное, нужное дело. В известном смысле книга эта по сравнению с предшествующими ей стала символом того методологического и творческого уровня, на котором находится современное советское киноведение, показала его рост по сравнению с исследованиями 30-х и 50-х годов.

Л. Рошаль яростно и подробно спорит со статьей Осипа Брика, появившейся в «Новом ЛЕФе» еще в 1928 году: у Вертова при жизни, как известно, было немало хулителей, и с ними автор книги сражается столь же неистово, как это делал сам режиссер. Вместе с тем он почему-то оставляет без внимания книгу Т. Селезневой «Киномысль 20-х годов», изданную всего двенадцать лет назад, в которой возрождаются несправедливые оценки вертовского документализма.

Д. Писаревский находится в положении особом: о Васильевых не было до сих пор сколько-нибудь серьезных монографий. Однако об отдельных их фильмах немало написано в работах по истории кино, и тут уж автор, знающий до мелочей обстоятельства творчества режиссеров, предъявляет претензии и коллективным исследованиям, и некоторым монографическим.

Надо заметить, что книга Д. Писаревского более всего похожа на академическое сочинение: она, собственно говоря, и является научным исследованием, в котором использовано множество источников, в том числе и неопубликованных, архивных. Д. Писаревский не ленится порыться в стенограммах заседаний студийных худсоветов, встретиться с очевидцами событий — коллегами режиссеров — в Москве, Ленинграде, Болгарии, потревожить своими расспросами видных общественных деятелей. На страницах его книги можно познакомиться с похожими на детектив розысками свидетельств, подтверждающих те или иные факты биографии режиссеров.

Если Д. Писаревский стремится все обосновать документами, то В. Шкловский дове-

ряет своей памяти, которой он славится. В помощь ей он берет на равных писательское воображение. Присущая В. Шкловскому свободная, полная ассоциаций и неожиданных переходов манера мыслить включает в число источников книги не только разнообразные факты кинематографической жизни, имена сценаристов и режиссеров, с которыми автор работал в ту пору. Рядом с ними мы находим немало других имен. Большое место занимает, говоря словами автора, рассказ о «втором герое» этой книги — о Чарли Чаплине. Через все повествование проходят фигуры Пушкина и Гоголя, Толстого и Достоевского, и это, конечно, сделано не случайно.

В остальных книгах авторы более всего используют традиционные источники жизнеописаний: домашние архивы, свидетельства родных и друзей.

От каждой из названных монографий читатель ждет воспроизведения не только звездных часов режиссеров, но и трудных моментов их творческой судьбы. В отличие от некоторых зарубежных книг, в которых биографии видных советских кинематографистов даны с явным креном в сторону неудач, неосуществленных замыслов, конфликтов с кинематографическим руководством, — здесь их судьбы должны быть воссозданы в целостности: необходимо наряду со взлетами, триумфами, принципиальными художественными достижениями показать и сложности, разочарования, творческие поражения. В первой же фразе книги Р. Соболева сказано то, что относится к каждому из семи режиссеров: «Он был слишком велик как художник и слишком сложен как человек, чтобы иметь легкую судьбу. А судьба художника — это судьба его произведений. Она оказалась не простой. Потребовалось время, чтобы все встало на свои места и чтобы ленты, некогда вызывавшие споры и сомнения, приобрели свое истинное значение — обыкновенных шедевров, без которых сегодня немыслима мировая культура» (*Р. Соболев,* с. 3).

Авторы подробно анализируют обстоятельства, которые приводили их героев к творческим неудачам. Причем не ограничиваются указаниями на одни лишь объективные причины или чью-то злую волю. Так, в книге о Довженко опровергаются суждения многих киноведов о том, что режиссер-де всегда безошибочно выбирал исполнителей основных ролей в своих картинах. А у В. Шкловского можно прочесть не лишенные убедительности критические замечания в адрес эйзенштейновского «Бежина луга» — не те, вздорные, что теперь уже опровергнуты историей, а свои собственные, сформулированные еще в пору работы режиссера над фильмом.

Правда, признаюсь по чести, в рецензируемых книгах мест, подобных только что названным, не очень-то много. Можно объяснить это стремлением каждого автора сказать о своем герое самые лучшие, самые возвышенные слова. Но есть еще одно немаловажное обстоятельство: режиссеры, о которых написаны книги, пережили в своей жизни не только часы заслуженной и громкой славы, но и минуты несправедливого к себе отношения, облыжных обвинений, необоснованных претензий.

Авторы книг, помимо своего желания, оказываются в положении адвокатов Истории, они восстанавливают в глазах нынешнего поколения истину. И тут иногда не обходится без того, что можно было бы назвать избытком адвокатского красноречия. Вот, например, весьма характерная тирада из книги Л. Рошаля: «Сто́ит ли автора «Слова о полку Игореве» упрекать в том, что он пропел песню, сложил поэму, а не вписал еще несколько страниц в «Повесть временны́х лет»? И правильно ли полагать на основании того, что он сложил поэму, будто он не был историком или летописцем?

Можно ли сказать, где в «Илиаде» кончается поэт и начинается историк, и наоборот? Может быть, и можно. Но — стоит ли?

Каждый одержимый человек сжигает себя и свою жизнь на своем костре.

Надо ли, если вдруг покажется, что отблеск одного из костров вроде бы какой-то не такой, подложить в него полешек из соседнего с целью уравнять силу пламени? На-

верное, не надо. Хотя бы потому, что слишком велик риск услышать над ухом шепот пересохших губ: «Святая простота!..» (*Л. Рошаль,* с. 160).

Кроме такого, классического риторического приема, в книгах о режиссерах можно встретить и другие способы защиты. Д. Писаревский, например, фильм братьев Васильевых «Спящая красавица» оправдывает по принципу «не хуже других». Точно так же автор объясняет читателям, почему вслед за «Чапаевым» у Васильевых появились «Волочаевские дни» — картина совершенно иного художественного качества. В главе, названной «Певцы народного подвига», он пишет: «Среди фильмов ближайших лет, построенных на материале гражданской войны, а с 1937 по 1941 год их было выпущено около двадцати пяти, лента Васильевых по идейно-художественному уровню и успеху у зрителей была одним из наиболее значительных явлений» (*Д. Писаревский,* с. 216). При этом автор не ленится в подстрочном примечании назвать все эти двадцать пять картин; список выразителен: ленты эти настолько слабы, что на их фоне, несомненно, фильм Васильевых способен выделиться.

Легко заметить, как естественное стремление авторов книг защитить режиссеров от несправедливых нападок подчас переходит в желание видеть в творчестве своих любимых героев одни только удачи. Несмотря на то, что каждый из авторов вначале искренне прокламирует свое намерение воссоздать в книге объективную картину жизни и творчества режиссера, — соблазн представить его путь как непрерывную цепь удач оказывается слишком велик. И тут уж все до одной (или почти что все) картины, снятые героями книг, оказываются такими же (или почти такими же) замечательными, какими были их всемирно известные шедевры. Даже в книге А. Караганова, в целом лишенной апологетики, содержится завышенная оценка «Возвращения Василия Бортникова». Автор говорит об успехе «на главном для советского кино направлении глубокого постижения и кинематографического раскрытия характера советского человека в его реальном развитии, определяемом движением современной жизни» (*А. Караганов,* с. 253). И это при том, что там же, чуть выше, приведены самокритические признания сценариста ленты Е. Габриловича, сделанные еще в пору выхода фильма на экран.

Неубедителен анализ «Аэрограда» в книге о Довженко. Назвав такие шедевры нашей художественной культуры, как «Юность Максима», «Чапаев», «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», Р. Соболев считает, что «Аэроград» на этом фоне выглядит как «новаторское, опережавшее свое время произведение» (*Р. Соболев,* с. 154). Однако это положение не доказано.

Наряду с этим в книгах есть страницы, где некоторые произведения (или же теоретические концепции) явно недооцениваются. Это относится, на мой взгляд, к «Шахматной горячке» Пудовкина, к эпизоду первомайской демонстрации в «Симфонии Донбасса» Вертова.

Д. Писаревский, обнаруживший в архиве С. Васильева никак не озаглавленную таблицу — сложный график с ломаными линиями, выяснил у режиссера, что это «сердцеграмма» «Чапаева», составленная после написания сценария. На этой диаграмме режиссерами была показана эмоциональная кривая воздействия каждой из будущих сцен. Автор воспроизводит в книге таблицу, однако она дана в мелком масштабе, без всяких комментариев и оказывается оторванной от конкретного кинематографического материала сцен и эпизодов. Сказав о значении этой находки, о смысле диаграммы, автор переходит к дальнейшему повествованию. А следовало бы подробнее осветить замечательное открытие режиссеров, в особенности важное сегодня, когда вопросы психологии восприятия искусства выдвигаются на первый план. Если бы киновед в свой скрупулезный поэпизодный анализ фильма внес данные, содержащиеся в «сердцеграмме», действенность произведения объяснилась бы в значительной мере как результат продуманной стратегии, а уроки «Чапаева» осветились бы шире и глубже. И тогда, может

быть, автору легче было бы объяснить, почему те же «Волочаевские дни» (не говоря уже о других, еще менее удачных картинах) не производили на зрителей того ошеломляющего впечатления, какое производил шедевр.

О тех «перекрестках», которые соединяют каждую из шести книг с остальными, можно было бы написать отдельно. Сравнить, что написано, скажем, В. Шкловским об Эйзенштейне, а что о нем же сказано Л. Рошалем, А. Карагановым, М. Арлазоровым, Р. Соболевым, Д. Писаревским. Анализ разных точек зрения на творчество режиссера открывает некоторые немаловажные стороны кинематографического процесса. В частности, обнаруживается подлинная ценность отдельных произведений, которая, как я уже говорил, не всегда видна в пристрастном авторском повествовании.

Естественно, что некоторые из разночтений вполне допустимы: авторы вправе по-своему трактовать явления истории нашего кино. Однако иные разногласия способны привести читателя в недоумение.

Представим себе человека, который после книги Л. Рошаля возьмется за чтение жизнеописания Эйзенштейна. Там сказано: «Но было у них (у «киноков». — *А. В.*) и другое название — «киноглаз». Это было уже объективистическое определение: установи аппарат и снимай! Утверждалось, что аппарат лучше глаза, надо как бы отменить глаз, глаз смотрит монтажно. Это совершенно неправильно» (*В. Шкловский,* с. 98—99). Надо заметить, что в книге В. Шкловского режиссеру-документалисту уделено немало внимания. Есть даже специальная главка, названная «Эйзенштейн и Вертов». В ней можно найти отголоски их споров, начатых эйзенштейновской статьей «К вопросу о материалистическом подходе к форме». Некоторую горячность В. Шкловского в стремлении доказать, что именно Эйзенштейн был прав в давнем споре, можно объяснить тем, что уже в наши дни француз Жан-Люк Годар пытается упрекать автора «Потемкина» в «ревизионизме» и противопоставлять ему именно Вертова. Впрочем, и в этом случае В. Шкловский вспоминает некоторые старые истины. «Скоро придет полстолетия спору, — пишет он. — Признаем факт.

Дзига Вертов пришел в кино первым. Элементы нового монтажа у него были... Эйзенштейн упрекал Вертова в том, что Дзига Вертов использовал «монтажное гримирование» статических кусков для передачи движения.

Но Эйзенштейн сам пошел по этому пути...» (*В. Шкловский,* с. 141, 142).

Примирительная интонация книги об Эйзенштейне не устраивает задиристого и бескомпромиссного Л. Рошаля. Он в подробностях воссоздает дискуссию о «монтажном гримировании». Речь шла о куске из «Кино-Глаза», где в пятидесяти трех очень коротких кадриках показан взлетающий по высокой мачте пионерский флаг. На том основании, что эпизод этот состоит из крупноплановых кадров, не имеющих внутрикадровой динамики, Эйзенштейн упрекнул Вертова в «монтажном гримировании» статики в динамику. Л. Рошаль, вмешиваясь в давний спор, считает, что «при всей видимости правоты удар Сергея Михайловича оказался сокрушительным лишь для него самого» (*Л. Рошаль,* с. 111). Автор книги о Вертове подробно анализирует взаимоотношения статики и динамики в монтаже, показывает, что самые знаменитые эйзенштейновские сцены — одесская лестница в «Потемкине» и сепаратор в «Старом и новом» — также построены на монтаже статичных, лишенных внутрикадрового движения планов. Он считает, что различия, которые самим режиссерам и многим киноведам казались существенными, на самом деле отсутствовали. «Оба, — пишет он о режиссерах, — периодически публиковали широковещательные объявления о том, что их разводит, а творчество и жизнь их периодически сводили» (*Л. Рошаль,* с. 116).

Л. Рошаль справедливо в этом кардинальном споре пытается через полвека сблизить режиссеров. Но вот он пишет о знаменитой «Заявке», посвященной приходу звука в кино, и уверяет, будто «растерянность коснu-

лась и этого выдающегося для своего времени документа»: «Кинематограф еще не зазвучал (только собирался), но уже зазвучали призывы к искусственным ограничениям». И добавляет: «Среди наиболее крупных фигур мирового кино, пожалуй, только Вертов встретил звук без капли растерянности.

Так сказано не потому, что эта книга о нем, а потому, что так было» (*Л. Рошаль*, с. 207).

Действительно, в интервью о звуковом кино, данном Вертовым журналу «Кинофронт» в мае 1930 года (а «Заявка», что немаловажно, была опубликована двумя годами раньше!), он утверждал, что «ни для документальных, ни для игровых фильмов вовсе не обязательны ни совпадения, ни несовпадения видимого со слышимым». Но, как нетрудно догадаться, между таким заявлением и творческой работой в звуковом кино, требующей определенных образных решений, дистанция огромного размера.

Как показывает эпизод первомайской демонстрации в «Симфонии Донбасса», Вертов развивал некоторые принципы, впервые провозглашенные в «Заявке».

Впрочем, полемический задор, присущий книге Л. Рошаля (а в ней, надо сказать, здорово попадает не только вертовским коллегам-режиссерам, но и его современным критикам, в частности тому же В. Шкловскому), во многом связан с самой манерой повествования, выбранной автором. Она в известной мере воссоздает острополемический стиль Вертова: читая книгу о нем, мы как бы слышим сквозь строки, написанные критиком, голос выдающегося новатора.

В последнее время в нашем киноведении все большее внимание уделяется не только содержанию исследований, но и их форме, той манере, в которой подается материал. В серии «Жизнь в искусстве», понятно, роль этих обстоятельств еще больше возрастает. Могу, дерзнув, предложить общую формулировку: автор книги в этой серии, если он претендует на подлинный успех, должен не только обладать солидными, по сути, исчерпывающими знаниями жизни и творчества художника, о котором пишет, но и уметь воплотить их в яркую и увлекательную литературную форму.

Из шести книг, о которых здесь идет речь, этим качеством в наибольшей мере обладает «Эйзенштейн» В. Шкловского. Недаром первое издание книги, вышедшее в 1973 году большим тиражом, сразу же исчезло с книжных прилавков, и вскоре понадобилось выпустить второе; этой редкой чести из кинематографического раздела серии удостоена еще одна монография — А. Караганова.

Остальные пять книг написаны в более скромной, привычной манере. Однако и тут легко заметить, что, скажем, Л. Рошаль и Р. Соболев, стремясь беллетризировать изложение, успешно отказываются от многих атрибутов академического киноведения, включают в повествование архивные данные так, будто это сведения, полученные от очевидцев или известные всем. Они не дают (или почти не дают) сносок, не отсылают читателей к другим научным трудам, не ведут обзора предшествующей киноведческой литературы. Они, наконец, стараются писать в привлекательной, образной манере. В основном им это удается.

В очень богатой источниками книге Л. Рошаля (а в ней, кроме всего прочего, не раз звучат стихи режиссера, ранее неизвестные широкой публике) немалое место занимает сугубо документальный материал — высказывания разных органов печати о фильмах Вертова. Этот раздел, периодически повторяющийся, идущий «с продолжением» сквозь всю книгу, имеет выразительное, заимствованное из стихов Маяковского название «Глаза газет». Продуманное сочетание документа и поэзии, столь характерное для творчества режиссера, и в книге о нем составляет основу композиционного построения.

Структура книг серии «Жизнь в искусстве», наверное, не менее важна, нежели литературный стиль. Подача материала, его расположение, чередование серьезного киноведческого анализа с увлекательным рассказом о жизненных перипетиях — от всего этого зависит в конечном счете успех издания. В. Шкловский

пишет о тайне, которую ему открыл когда-то Горький: «...нельзя строить лестницу без площадок, площадки дают отдых. Нельзя делать драму, которая состояла бы из одних душераздирающих кусков — человеку нужен отдых для переживания» (*В. Шкловский*, с. 135). То же самое можно сказать и о сочинениях, посвященных искусству: в них наряду со сложным для восприятия, но весьма необходимым анализом художественных произведений нужны и разного рода отступления, бытовые подробности, увлекательные истории из кинематографической жизни.

Сам В. Шкловский демонстрирует замечательное умение дать отдых своему читателю, переключить его внимание на живописные подробности эпохи, рассказать о ком-то, с кем был дружен в ту пору и кто сыграл важную роль в кинематографической жизни, вспомнить мудрые уроки классиков литературы, приподнять завесу над шумными дискуссиями 20-х годов и т. д. При этом В. Шкловский позволяет себе почти не пересказывать содержание фильмов Эйзенштейна. Тем не менее для построения книги о классике кино такая необходимость является серьезной проблемой. Каждый это делает по-своему. Д. Писаревский — в процессе изложения того, как братья Васильевы на сценарной стадии отбрасывали ненужные эпизоды, оставляя лишь то, что затем войдет в окончательный вариант фильма. Л. Рошаль пересказывает документальные ленты точно и темпераментно — и как будто для того, чтобы снова и снова доказать, насколько неправы были оппоненты Вертова, не принимавшие тех или иных решений. Р. Соболев представляет ленты Довженко в его стиле: эмоционально, возвышенно, с отступлениями, выявляющими самую суть произведений. А. Караганов предпочитает пересказ, в самой ткани которого заключен кинематографический анализ фильма. Автор книги о Пудовкине обладает счастливой способностью говорить просто о сложных вещах: рассказывая о широко известном шедевре режиссера, он не только вскрывает его художественные достоинства, но и попутно ставит серьезные теоретические вопросы, существенные для более глубокого понимания творческих особенностей кинематографиста. Характерно, что у каждого автора манера включения пересказа картин в текст книги органически связана с присущим ему стилем повествования. От этого в книгах нельзя заметить жестких швов между вынужденными пересказами и остальным материалом.

Из этого ясно, насколько велика в книгах серии роль подробностей, личных свидетельств, мелочей, которые в обычных академических исследованиях принято оставлять за пределами текста. А мелочи эти нередко оказываются очень важными для понимания своеобразия творческой жизни кинематографиста. Скажем, в книге В. Шкловского есть колоритнейший рассказ о том, как Эйзенштейн наскоро смонтировал «карнавальную картину об изобилии. Бык покрывал корову, рождались телята; молоко лилось реками, превращалось в масло; плыли, покрывая воду треугольными головами, стада свиней, шли овцы; и все это перебивалось статуэтками свиньи с чернильного прибора Сергея Михайловича, и эта свинья посылала всем фарфоровые поцелуи. Это было очень красиво, очень убедительно, потому что труд — это не только страда, но и страсть» (*В. Шкловский*, с. 165). Любителям кино (да и специалистам тоже) будет интересно узнать, что этот фильм-импровизацию Эйзенштейн создал за несколько дней специально для банковских работников, от которых зависело финансирование дальнейших съемок «Старого и нового».

В книге о Пудовкине рассказана история его пребывания в лагере для военнопленных в Германии во время первой мировой войны. Там при помощи соседа по бараку, поляка из провинции, он выучил язык. Много лет спустя, уже после Великой Отечественной войны, режиссер оказался в Варшаве и решил щегольнуть во время одного из выступлений своим польским. К общему недоумению, знаменитый русский режиссер говорил на деревенском диалекте. Этот почти анекдотический случай, приведенный в книге А. Караганова, который

в отличие от других авторов не очень-то любит отклоняться от магистральной линии своего труда, свидетельствует не только о крепкой памяти режиссера, но и о присущих ему артистичности и непосредственности.

Не всегда, впрочем, подробности, сообщенные авторами книг, оказываются необходимыми. Иногда они ничего не добавляют к портрету режиссера, а то и вводят читателя в заблуждение. Так, например, в книге Д. Писаревского воссоздаются обстоятельства, связанные с выбором актера на роль Чапаева. По многим источникам (и прежде всего по свидетельствам самого Б. Бабочкина) было известно, что братья Васильевы первоначально предполагали предложить эту роль другому актеру. Б. Бабочкину сначала намечали дать роль Петьки. Двадцать с лишним лет спустя, в 1957 году, С. Васильев в одной из статей написал, что они-де с Георгием Николаевичем с самого начала намечали на роль Чапаева Бабочкина, однако говорили с ним о Петьке, чтобы проверить, насколько эта роль интересует актера. Знающие кинематографическую практику читатели усомнятся в этой версии, поддержанной автором книги: наметив актера на одну роль, не принято ему из хитрости предлагать другую. Думаю все же, что свидетельства актера, опубликованные в 1935 году, достовернее мемуаров режиссера 1957 года.

Однако в других случаях правило всякое сведение проверять и перепроверять приводит к хорошим результатам. Вот, например, одна устойчивая кинематографическая легенда, которую сумел развенчать Д. Писаревский. Долгое время считалось, что влиятельный критик 20—30-х годов Х. Херсонский решительно не принял картину «Чапаев»: это стало фактически началом падения его популярности. Бывший начальник Главреперткома О. Литовский писал, что один из критиков, Херсонский, крепко разделал в печати «Чапаева». Д. Писаревский не замедлил разыскать небольшую заметку Х. Херсонского в «Известиях». Оказалось, что в ней критик похвалил фильм, высказав лишь одно критическое замечание относительно недостаточно яркой обрисовки образа Фурманова.

Скажу теперь о самом важном. Сравнительно небольшой объем книги вынуждал каждого автора отказываться от естественного желания идти шаг за шагом по пути, пройденному режиссером: необходимо было многое давать в обобщенной, сжатой форме, выделяя главное, подчеркивая наиболее ценное, непреходящее в его творческом наследии. Если бы встала необходимость в одной фразе оценить эти шесть книг, то, несомненно, главным их достоинством следовало бы назвать глубокую и верную концепцию жизни и творчества замечательных советских художников.

Творчество их носит особый характер: большинство из сделанного ими — это сделанное в киноискусстве впервые. Перед авторами книг стояла непростая задача: показать, как из многих, внешне нередко малопримечательных обстоятельств жизни, из человеческого и художнического опыта рождается неожиданное и новое искусство. Связь жизни и творчества, их органическое единство стали важным компонентом рецензируемых книг — так же как и понимание диалектики художественного творчества, составляющее методологическую основу любого сочинения, посвященного вопросам культуры.

Однако я не ошибусь, если скажу, что менее всего удались в них те разделы, которые посвящены вкладу режиссеров в кинотеорию. Впрочем, говоря «разделы», я могу создать у читателей ложное впечатление, будто в книгах этих есть специальные главы или параграфы, в которых излагаются — положение за положением — теоретические концепции. Лишь у А. Караганова и Д. Писаревского есть более или менее систематическое изложение этой стороны деятельности режиссеров, хотя, на мой взгляд, вклад в науку о кино героев их книг оценен неполно.

Иногда суждения авторов монографий столь очевидно расходятся с данными истории кино, что не требуют серьезных аргументов в споре.

Так, нельзя согласиться с тем, что «уроки Довженко в разработке национальной формы

не имели существенного значения в 20-х и начале 30-х годов, когда национальные кинематографии в Советском Союзе только нарождались, а за рубежом почти безраздельно господствовал Голливуд» (*Р. Соболев,* с. 28). Можно ли без существенных уточнений говорить о «той блестящей серии, которую советские кинематографисты создали во второй половине 30-х годов и которую сразу же справедливо назвали оборонной» (*там же,* с. 141)?

Есть и более сложные вопросы, вызывающие несогласие с авторами. В книге о Пудовкине мы читаем: «В этот период Пудовкина, как уже говорилось, преследовали неудачи, и, только обратившись к жанру историко-биографического фильма, он снова нашел себя. Очевидно, тут были свои закономерности — вспомним, что и Эйзенштейн после целой полосы поражений только в «Александре Невском» одержал победу, получившую широкое признание. Видимо, исторический материал в какой-то мере облегчал поиски синтеза, о котором так много думал и писал Пудовкин в середине 30-х годов» (*А. Караганов,* с. 174—175). Рассуждения эти не очень согласуются с историей творчества Пудовкина и Эйзенштейна (а к ним, кстати сказать, можно прибавить и Довженко). Режиссеры эти, как известно, в 20-е годы работали в историко-революционном жанре, а на рубеже 30-х годов резко повернулись в сторону современности. Не их вина, что многие замыслы и работы той поры (вспомним хотя бы «Бежин луг») не удались им. И обращение к глубокой истории во второй половине 30-х годов объяснялось вовсе не одним только стремлением продолжать свои творческие поиски.

В книге Л. Рошаля творчество Вертова 20-х годов представлено таким образом, что создается впечатление, будто замечательный режиссер был единственным борцом в нашем кинематографе с мещанской, нэпманской идеологией. Действительно, нет спору, его искусство всегда кипело ненавистью к мещанству. Однако можно ли при этом умалять вклад в эту борьбу других художников, пусть не берущих эту тему в таком же открытом, публицистическом захвате?

У Р. Соболева читаем: «В некоторых киноведческих работах сделана неправомерная попытка сравнить «Ивана» со «Встречным» — картины вышли на экраны почти одновременно — и на основе этого сравнения поставить им оценки. Но дело-то совсем не в том, какой из этих фильмов лучше или хуже — это принципиально различные произведения и по стилистике, и по форме, и по теме» (*Р. Соболев,* с. 127—128). Все верно: действительно, различные. Но разве различное в искусстве нельзя сравнивать? Две эти ленты, вышедшие одновременно, свидетельствовали о двух разных путях творческих поисков в звуковом кино: сравнивали их не только киноведы много лет спустя, но и критики-современники. Другое дело, что сравнение это подчас велось по принципу «или — или», в то время как надо было бы говорить: «и — и». Сам Р. Соболев прекрасно показал в анализе ленты Довженко ее непреходящее достоинство. Но можно ли называть сравнение этих двух картин неправомерным?!

Оценивая книги о замечательных советских кинорежиссерах как талантливые, оригинальные и глубокие жизнеописания, нельзя обойти вопрос о том, насколько освещено авторами место этих художников в социалистическом кинематографе, какие выводы извлечены из насыщенной и нередко весьма непростой творческой жизни. К сожалению, здесь обнаруживаешь досадные пробелы. Трудно понять, почему так случилось: то ли, написав яркие, насыщенные страницы, авторы к финишу почувствовали, что высказались до конца, то ли решили, что и так все ясно, — во всяком случае, в каждой из шести книг итог в значительной степени скомкан, точка поставлена внезапно. Создается впечатление, что отсутствие специального раздела с выводами едва ли не было условием, которое поставило издательство перед авторами книг, чтобы провести границу между киноведческой монографией и увлекательным жизнеописанием. Не стану спорить с замыслом серии, если он именно таков, скажу лишь, что добавления к последней главе, сделанные А. Карагановым во втором издании книги, придают рассказу

о режиссере законченность и цельность. Это значит, что даже при определенных правилах задуманной серии можно (и нужно!) найти способ для того, чтобы сказать необходимые слова, подытоживающие творческий путь выдающегося художника.

Такие выводы-итоги необходимы кроме всего прочего еще и потому, что авторы большинства книг ведут свой рассказ о замечательных режиссерах в основном в киноведческом ключе. Читатель, познакомившись с подробным и основательным анализом творческого пути мастера, естественно, ждет итогов прожитой в искусстве жизни. Его охватывает некоторое разочарование, когда уроки того или иного шедевра режиссеров или всего их творчества (а емким термином этим — «уроки» — наши авторы пользуются, и не раз) приводятся чаще всего в форме комплиментарных высказываний о них разных знаменитых людей, прежде всего кинематографистов. Этим грешат почти все книги. Так, явно отвечая некоторым зарубежным критикам великого режиссера, приверженцам «антиэйзенштейновского кинематографа», В. Шкловский, обычно смелый и боевой, произносит стыдливо: «Кинематография не пошла только по его пути. Но то, что он думал, осталось» (*В. Шкловский,* с. 284). Странная постановка вопроса! Почему кинематография должна идти т о л ь к о по пути Эйзенштейна? И почему если она не пошла по нему, то от режиссера остается лишь его теоретическое наследство?!

Конкретные дороги искусства извилисты и непредсказуемы: сегодня, действительно, стилистика фильмов Эйзенштейна в ее непосредственном виде не используется (или мало используется) в повседневной кинематографической практике. Однако пройдет какое-то время, изменится характер кино, изменятся художественные вкусы, и, глядишь, Эйзенштейн со своими фильмами снова окажется в основном стилистическом русле кинематографа.

Опыт старших видов искусства — литературы, музыки, живописи — показывает, что классика сильна отнюдь не тем, что она целиком или частично совпадает с каждодневной художественной практикой и тем более модой. Классика потому и считается классикой, что ее творческие достижения имеют непреходящее значение для всех без исключения этапов развития искусства, вне зависимости от того, в какую сторону идет оно сегодня в стилистических, жанровых и других поисках. Кинематограф, как самое молодое из искусств, имеет пока что небольшой арсенал своей собственной классики. Однако законы, по которым она обретает художественное и историческое бессмертие, те же, что и в остальных видах искусства. Книги о великих советских режиссерах, содержащие взволнованный и серьезный рассказ о замечательных фильмах и их творцах, убедительно доказывают это.

Ан. Вартанов

Конст. Славин

Трагедийный, трудный репортаж

Заметки из блокнота

Репортаж с места события... Возвращение репортажа... Репортажное состояние кадра (читаю свои заметки, связанные с просмотрами документальных лент последнего времени — у нас и за рубежом) — пахну́ло старым добрым документальным кино. Кажется, просматривается неожиданный поиск сырого документа, как в легендарные годы нашей «киноправды» или французского «синема верите». Продолжительные, словно и немонтированные планы, как они просты и достоверны без назойливых перебивок: «крупный план», «средний план», «общий план»!.. Полемичный перенос акцентов. С организованных моментов поведения людей, толпы (мы к ним уже как-то притерпелись) на случайность, необязательность момента. Несрепетированная свежесть уловленного кадра... И глубина второго плана — он живет своей непредвзятой, неподсказанной, непридуманной жизнью. Живет, потому что не вырывается из реальной атмосферы. Не вынут из среды, а взят врасплох. Мы и слово такое сегодня, кажется, позабыли — «врасплох». А что в нем плохого?..

...Какое-то плотное насыщение драматизмом — наверное, настоящий кинорепортаж немыслим вне драмы и проблемы. Во всяком случае тот, что мне довелось видеть на экране в последние годы в лучших лентах — это напряженный, в чем-то даже трагедийный, трудный репортаж. Так и хочется добавить: «с петлей на шее» в прямом и переносном смысле. Таков уж у него в задаче фучиковский подтекст: «Люди... будьте бдительны!..»

При всем различии авторов, стран, материала, выразительных средств.

«Письмо из Морасана» — пылающий документ освободительной борьбы в Сальвадоре. «Солнце взойдет» — страстное свидетельство непреклонности борцов с апартеидом. «Бастион Пойнт: день 507» — волнующий репортаж о правах и бесправии человека. «Почему?» — обличение и осуждение израильско-американской агрессии в Ливане. «Суматошная жизнь» — своеобразный реквием западной электронно-компьютерной, ракетно-ядерной цивилизации. «Человек в поисках человека» — удивительный парадокс конца XX столетия. «Гол!» — еще один феномен века, на этот раз спортивный...

Ясно одно: кинодокумент бьет тревогу! Осматривая мир сущий, он пытается как-то разобраться в нашем сложном, яростном мире, так или иначе заглянуть за порог второго тысячелетия. Поводов более чем достаточно. Катастрофический рост безработицы и числа голодающих — и не где-нибудь, а в богатейших капиталистических странах. Истощение сырьевых ресурсов и загрязнение окружающей среды. Безумство поп-культуры, эпидемия наркомании и небывалые масштабы преступности. Крушение, казалось бы, нетленных моральных ценностей и приоритетов буржуазного общества...

А главное — да, самое главное, — нависшая над миром угроза ядерной катастрофы.. Все это не только воспламенило боевое, беспокойное искусство кинопублицистики, но и привело в документалистику совершенно новых художников — людей разных профессий, взглядов на жизнь и творческих интересов: общественных деятелей, военных, врачей, ученых, писателей.

К. Л. Славин

Задавая вопрос: куда, к какому берегу несет нашу планету на рубеже XXI столетия, — современный публицистический фильм все больше и больше становится тревожным сигналом бедствия, набатным призывом к действию. От маленького бесхитростного антивоенного киноплаката «В умах людей» до такого крупного симфонического полотна, как «Суматошная жизнь» («Коянискатси»). От полуэтюдной зарисовки на злободневную экологическую тему «Мы не одни» до кропотливого, почти научного киноисследования «Экоцид — стратегия войны»... Фильм «Миллион Хиросим» создан при содействии Второго конгресса врачей мира за предотвращение ядерной войны и устами авторитетнейших ученых-медиков предостерегает: в случае ядерной катастрофы род человеческий как биологический вид исчезнет с лица Земли, едва ли сохранится и сама биосфера. Доктор Д. Лининг из Гарвардского университета утверждает с экрана, что ядерный взрыв приведет к мгновенной гибели многих миллионов людей. Те же, кто выживут, — облученные, обожженные, — останутся в мире с постоянно убывающими возможностями поддержания жизни. Экологическая среда будет разрушена, проникающая радиация неизбежно затронет живые организмы. Эпидемии, инфекционные заболевания станут бесконечными и непредотвратимыми. Надо прямо говорить об этом, вызывая у людей эмоции посредством убедительных примеров, считает д-р Лининг.

Да, надо прямо говорить об этом. Но во имя чего?.. Сегодня это вопрос вопросов.

Честный, откровенный экранный репортаж может сыграть здесь решающую роль, если иметь в виду силу его эмоционального воздействия на умы и чувства встревоженных обитателей нашей хрупкой и такой незащищенной планеты. Ведь кинематограф подключает к трудному слову правды «картинку» — само зрелище ядерной катастрофы. Но делает это по-разному и с разных идейных позиций. Опираясь на атомную фреску Хиросимы. Образуя трагическое панно из документов и воспоминаний о ядерных испытаниях. Но и из додуманных, а то и вымышленных эпизодов. Тут не до чистоты жанра, полагают создатели такой,

скажем, работы, как западногерманская «Война и мир», под которой стоят имена Г. Бёлля, Ф. Шлёндорфа, А. Клюге. В сущности, это типично пацифистская вещь. Мир — в о о б щ е, война — в о о б щ е, человек — в о о б щ е. Претензия на беспристрастность, профессорская философичность, игнорирующая непреложные показания современной истории; между прочим, той истории, в которой Гитлер и нацизм, Хиросима и Бикини — есть не что иное, как империализм и милитаризм, атомный шантаж и геноцид. В предложенной западногерманскими авторами версии войны и мира с болезненным и в то же время наивным интересом рассматривается сама патология ядерной бойни, раскручивается коварная ниточка равной ответственности Востока и Запада за состояние дел в мире на нынешней опасной фазе их политического и военного противостояния. А ведь художники из ФРГ не могут не отдавать себе отчет в том, что их народ становится ядерным заложником Пентагона.

В целом от фильма веет обреченностью и безысходностью. Он непоследователен и противоречив, хотя, наверное, во всяком случае, хочется верить, сделан из добрых побуждений. Отрадно, что антивоенная тема волнует писателя такого масштаба, как Генрих Бёлль, и его соавторов по фильму, известных кинематографистов ФРГ, что деятели культуры видят в документальном кино влиятельную общественную трибуну. Но картина «Война и мир» проявила, что кинопублицистика Г. Бёлля столь же противоречива, как его литературное творчество и общественная деятельность последних лет. Да, Бёлль, несомненно, искренне выступает противником войны, американских «Першингов» в Европе, но его прицел часто оказывается сбитым из-за ошибочности политических критериев, внеклассовых оценок. Анализируемая картина проявила эти слабости определенной части творческой интеллигенции ФРГ, среди которой и создатели фильма.

Убедительней, точней, достоверней предстает простой событийный репортаж ярко антивоенного, антиядерного фильма «Миллион Хиросим». Смысл этой картины хорошо выражен в словах одного из ее участников — доктора Д. Д. Гейнджера из Нью-Йорка: «Наглядность — основа антивоенных действий. Какого рода действия? Прежде всего — преодолеть ощущение безнадежности, которая поражает некоторых людей перед лицом ядерной катастрофы».

Размышляя о назначении искусства, Григорий Михайлович Козинцев оставил следующую запись.

«Раньше искусство звало на площадь, собирало людей вместе. Теперь по первому требованию клиента приходит на дом. И клиенту нет смысла уходить из дома, чтобы объединяться общим чувством с тысячами других клиентов». На смену массовым кинозрелищам идут видеокассеты, с некоторой грустью замечал Козинцев, приходя к заключению, что, наверное, так и должно быть. Но годы бегут, и время показывает, что люди, влекомые чувством глубокой тревоги за свое будущее, в известном, и прежде всего социальном, смысле теряют черты клиента. Они все чаще ищут друг друга на шумных улицах и площадях, на многотысячных митингах и собраниях, дружно тянутся к вышедшим на просторы больших городов театральным подмосткам, заполняют кинозалы, присматриваются, прислушиваются к свидетельствам документа, к голосу историков и публицистов.

Возвращаясь в этой связи к напечатанной в «Искусстве кино» статье М. Ямпольского «Лицом к объективу» [1], статье увлекательной, задорно парадоксальной, мне представляется полезным обсудить высказанную автором точку зрения, согласно которой документальное кино — это зафиксированная реальность, в которой гиперакцентировано наличие автора. Такая точка зрения и привела, на мой взгляд, — вольно или невольно — к пренебрежению репортажем, создала крен в сторону герметичных, лабораторных конструкций документального фильма. В то время как именно репортаж рождает потребность соборного, а не камерного взгляда на мир. Сама суть публицистики отвергает пассивную клиентуру, домаш-

---

1 «Искусство кино». 1984, № 7.

нюю потребительскую кассетность. Тем более теперь, в столь тревожное время, — может быть, решающее для судеб планеты. Тем более когда речь идет об экране правды, экране мира, экране надежды. Надежды на то, что разум одолеет безумие и человечество выйдет, наконец, из тупика опаснейших конфронтаций.

Зрители сегодня хотят видеть правду о своем времени, о себе самих, о том, что несет им завтра. Ведь только правда дарит надежду — только правда, как бы она ни была подчас горька. И как бы ею ни манипулировали глашатаи новых Хиросим.

●

Правда и надежда.

За них выходят на бой, сражаются до последнего вздоха. С оружием, а теперь и с настойчивой, неустрашимой кино- и телекамерой в руках. Именно кинокамера известила человечество о вакуумной бомбе, сброшенной на Бейрут. Вот почему на особом боевом счету и каждая клеточка кинопленки.

«...Мы надеемся, что эта посылка с отснятыми киноматериалами, которые мы направляем с товарищем Л., дойдет до вас быстро. Посылаем 30 частей, которые мы сняли в июле и августе во время кампании. Также мы посылаем записи с числами и датами, посмотрите, можно ли будет сделать фильм, о котором мы говорили, — хронику военных событий».

Можно ли будет сделать фильм?..

Нет, это не препровождение к отснятому киноматериалу, а цитата из уже сделанного фильма «Письмо из Морасана»[2]. Она очень точно и выразительно передает ощущение ситуации, в которой по крохам, по кадрам создается летопись самоотверженной борьбы сальвадорских патриотов. Рассказывая об этой борьбе, человек с кинокамерой старается отразить свой взгляд на ту атмосферу, в которой живут, сражаются за свое будущее бойцы Фронта национального освобождения имени Фарабундо Марти, ставшие под знамена народной революции. Эта лента — о людях, которые и нравственно и социально находят себя в борьбе за свободу, за лучшую долю своего народа.

С первых же кадров картины «Письмо из Морасана» захватывает ее зрительный ряд, окрашенный настроением, привлекающий очень точной, ненавязчивой деталировкой. Активная камера образно реализует целеустремленный замысел. Два звуковых потока обращены к зрителю: один — от первого лица ведущего дневник боевых событий, второй — от лица авторов, комментирующих свою собственную кинематографическую работу. Таким образом, съемка словно рождается у нас на глазах, мы видим и слышим, как ее направляют создатели «Письма из Морасана», как оценивают событие, ситуацию, людей... Это очень доверительный прием, как бы репортаж о репортаже.

Берут за душу, тревожат мысль и другие столь же правдивые и художественные репортажные послания документального экрана о борьбе за жизнь и мир, за свободу и правое дело. «Над Бейрутом чужие облака», «Солнце взойдет», «Невеста и приданое», «Судьба ребенка», «Бесшумная смерть»... Все уверенней заявляет о себе открытая, непреклонная позиция публицистической кинокамеры. Все шире вторжение киноглаза в течение сложных политических, военных, социальных конфликтов. Документальное кино сегодня, как, наверное, никогда раньше, претендует на ореол жизненной эпохальности.

Оно ищет все новые и новые ракурсы и взгляды, постигающие дух времени непреложно, бескомпромиссно, полемично. В этом, мне кажется, залог успеха подлинно авторской позиции документалиста. Если хотите, предмет его творческих исканий, его гражданского выбора. Даже не самого высокого исполнительского класса и стилистического облика ленты привлекают широкое внимание, ибо это волнующая каждого документированная хроника дня. Сказал же Альберто Моравиа, что документальный фильм достигает цели, атакуя действительность, что называется, в лоб. Именно отсюда, скорее всего, ставка на свободную,

---

[2] Ряд картин, о которых говорится в этой статье, демонстрировался на экране XIII МКФ в Москве. Эти фильмы проанализированы в отдельных рецензиях, в статьях Г. Боровика и И. Фесуненко («Искусство кино», 1983, № 12), а также в интервью с Д. Харви («Искусство кино», 1984, № 3).

раскованную камеру, подчеркнутая несделанность эпизода, несрепетированность съемки в лентах высокого социального и политического накала.

Попутно скажу, что эти свои записи я вел с чисто практической целью в преддверии крупной по замыслу документально-публицистической работы, в которой планируется широкое использование исторических кинолетописных хроник чуть ли не всего нашего столетия. Хотелось как можно больше узнать о том, что происходит ныне в мире экранного документа, какова она, наша сегодняшняя действительность, схваченная зорким оком кинокамеры. Как она выглядит в своих самых неподдельных реалиях, аналогиях и сравнениях, что за ними стоит...

●

Как прихотлив и чувствителен кинодокумент!

Ловлю себя на мысли, что он не выносит насильственных перегрузок даже тогда, когда впрямую свидетельствует о фактах, о самых что ни на есть реальных вещах и коллизиях. Перегрузки закладываются в неверной идее, в надуманном замысле, и тогда документальные кадры и дикторские решения отдают заносчивой риторикой, самодовольством, провинциальным позерством. Так, например, выглядит документальный опус, имитирующий радости «маленького бизнеса» (фильм так и называется — «Маленький бизнес») в США, доступного, представьте себе, всякому более или менее предприимчивому и трудолюбивому человеку. Неумная пропагандистская подоплека тут налицо и не требует особых комментариев. Тот же — по сути — мотив прозвучал и в съемках для фильма «День поминовения», созданного в память о заокеанских вояках, на совести которых кровь тысяч и тысяч ни в чем не повинных корейских детей. Конечно, можно понять печаль матерей и жен погибших солдат, однако когда глядишь на экран, возникают и иные чувства, связанные с позорной авантюрной американской политикой, с военной агрессией США, — об этом авторы умалчивают. Оказывается, и репортаж не срабатывает тогда, когда порожден неправым делом.

Снова гляжу на экран. На нем — организованные «под репортаж» солдафонские цитаты из грубых шовинистических агиток американского военно-пропагандистского ведомства. Они призваны воплощать представление о силе и патриотизме бесстрашных «джи-ай». А что если поставить их в один ряд с мониторными кадрами из американских телерекламе? Получится чудовищная мешанина лжи, глупости, фарисейства и невыносимого духовного убожества. Этого эффекта и добиваются в фильме «Атомное кафе» талантливые документалисты из США Пирс и Кевин Рафферти, обличая механику идеологической войны, развязанной администрацией Рейгана против нашей страны. В ее подоплеке маниакальное стремление внушить миллионам американцев идею о неизбежности ядерной бойни, в особенности о том — и это главное, — что угроза нападения исходит от Советского Союза. Корни антисоветской истерии ведут ко временам «холодной войны» 40—50-х годов и предстают в фильме в саркастическом образе «атомного кафе», символизирующего не только вопиющую фальшь антисоветской и антикоммунистической пропаганды, но и определенные стороны повседневного бытия так называемого среднего американца. Невольно на память приходят пропагандистские трюки — из тех, что остались на кинопленке, снятой в рейхе Гитлера и Геббельса... Все очень похоже — и напыщенная политическая риторика, и зверские расправы с инакомыслящими, и казни ни в чем не повинных людей, и культ бомбоубежищ, и пещерное солдафонство наци, и провокационные вопли «русские идут!»...

Создателям «Атомного кафе» хорошо удалась одна, по-моему, очень важная вещь. Используя в фильме ура-патриотические сюжеты из официальной американской хроники, они создали портрет современного американского обывателя, самодовольного мещанина и невежды. С каким удовольствием воспринимает он «хорошие новости» о новых испытаниях атомных бомб отечественного изготовления! С каким нетерпением прислушивается к сообщениям о казни на электрическом стуле супругов Розенберг, радиорепортаж о которой переда-

вался по всей стране, как футбольный матч. В картине П. и К. Рафферти тоже есть акценты и эпизоды, свидетельствующие о том, что ее авторы не свободны от пропагандистского пресса официального Вашингтона, но значение таких лент в борьбе идей тем не менее очень велико, а сегодня — необычайно важно.

...Да, нынешний день США сильно напоминает то, что творилось в гитлеровской Германии. Недаром же первую редакцию своего фильма «Америка от Гитлера до ракет МХ», где тема тайного и явного пособничества фашизму со стороны американских монополий занимает одно из главных мест, мужественная американская кинодокументалистка, актриса по своей основной творческой профессии, Джоан Харви назвала «Америка от Гитлера до Рейгана».

Дело, впрочем, не в названии. «Америка от Гитлера до ракет МХ», даже по свидетельству ряда западных газет, «...убедительный показ цинизма и опасности политики администрации Рейгана...», «роста ядерного арсенала США...», «обличительный документ...», «фильм большого антивоенного звучания...» Вот вкратце смысл высказываний о фильме Джоан Харви таких популярных изданий, как «Крисчен сайенс монитор», «Дейли ньюс»...

●

Репортаж с места волнующего события... Он дает человеку с кинокамерой возможность взять на себя долю ответственности за судьбы планеты, делая его в некотором смысле кинематографическим атлантом. Необходимые качества истинного кинопублициста — это прежде всего неравнодушный взгляд, острый ракурс, максимально приближенный к трудной правде тревог, забот, волнений наших современников. Людей, живущих на стыке острых конфронтаций сил добра и зла, войны и мира, разума и безумия. Привычных уже к «Першингам» и «Томагавкам», объявленным, необъявленным, превентивным, ограниченным, «простым» и прочим войнам. Все это стало буднями каждого дня на радио, на ТВ, на страницах газет, на киноэкране. И где-нибудь в Бонне или Чикаго, в Льеже или на Рейне человек, сидя за чашечкой кофе, уже довольно безучастно реагирует на экран своего телевизора, когда там разыгрывается весьма жуткое действо всесветного апокалипсиса, поставленное с традиционными зрелищными эффектами — именно для того, чтобы оно казалось привычным.

Этой зловещей идеологической задаче противостоят реальные документальные свидетельства. Ну, скажем, такие, как последствия испытаний американцами атомных бомб на Бикини, в Неваде, где тяжкие ранения, необратимые увечья нанесены не только живой природе, но и людям. Такой сугубо хроникальный репортаж достигает силы обвинительного документа — тем он и дорог. Главная задача всякого беспристрастного документального исследования, я думаю, сейчас, как никогда раньше, заключается в том, чтобы схватить ситуацию с максимальным чувством эффекта присутствия.

Этот старый как мир принцип документализма вместе с тем позволяет, к а к б ы бесстрастно регистрируя жизнь, к а к б ы отлучая от нее авторские выводы и навязчивые ассоциации, внедряться в подоплеку происходящего и в результате создавать свой поразительный ракурс времени, документ эпохи, истории.

Большой, почти двухчасовой фильм Джоан Харви, обнажая корни ядерной истерии в США, взывает к чувству, к совести миллионов людей, и прежде всего самих американцев. И делается это с естественной, чисто хроникальной простотой. Похоже, что Харви словно бы и не беспокоит форма показа.

Но странное дело! Явные небрежности, формальные недоработки материала, его нарочитая несделанность сообщают «Америке от Гитлера до ракет МХ» особую подлинность, безыскусность уникального и единственного в своем роде жизненного документа.

Без подготовки дают свои интервью неугомонной, дотошной Джоан Харви ее соотечественники, безоглядно отстаивающие свою веру в справедливость для всех людей на планете, смело обличая милитаризм, имперские замашки и авантюризм рейгановской администрации. Нелегкое и непростое, но очень важное и благородное дело делают они, выходя на эту опасную кинотрибуну

Возвращаясь еще раз к статье М. Ямпольского, хочу заметить, что взгляд экранного героя в объектив вовсе не разрушает эффекта реальности. Вряд ли стоит понимать его столь узко. Цепь синхронов достаточно большой общественной и политической злободневности создает в фильме острейшую драматическую коллизию, возвращение режиссера к одним и тем же участникам этого необычного своеобразного кинофорума помогает не только лучше узнать их, запомнить, но подчеркивает мысль: активность жизненной позиции всего острее выражает себя там, где противостоит бесчестным идеологическим стереотипам, идет наперекор традиционным представлениям о ценностях «американского образа жизни».

Замечу, что столь распространенный ныне в кинодокументалистике показ человека в момент синхронно снятого интервью исходит, как правило, из желания навести его на исповедь, на внутренний самоанализ сенсационного свойства. Тут есть свои успехи, но в общем-то эта устоявшаяся синхронная драматургия несколько примелькалась, поблекла. Может быть, потому, что герой такой съемки подчас играет самого себя, искусно перевоплощаясь под взглядом кинокамеры. Но в еще большей степени потому, что экран нечасто выявляет в синхронах мысли и чувства, волнующие не только самого героя, но и многих людей на земле. Словом, так, как это делают собеседники Харви. Они ведь не просто рассуждают о жизни и политике, скорее, судят о них, и через их собственное отношение к проблеме, к факту, к истине создается публицистический строй документа. Поэтому каждый из героев фильма по-своему запоминается — и поведением в кадре, и движением мысли, и тем, к а к говорит.

●

Европа на Марше мира.

В рамке кадра — многолюдные шествия.

Живописные кинозарисовки, сделанные в разных уголках европейского континента документалистами многих стран, динамичны и праздничны, в них много искренней патетики, метких наблюдений. Много привлекательных жанровых сценок и колоритных деталей.

Но чего-то недостает, очень важного и серьезного. Может быть, даже главного. Чего-то такого, что снимало бы некоторое ощущение легкости, праздничности, что подавало бы это движение людей как движение наперекор чему-то и кому-то, иногда с риском для самих себя, для близких, для карьеры. Но репортажная камера, охотно выхватывающая из толпы сжатые кулаки, отдельные лица, плакаты и транспаранты, цветы и улыбки, дальше этого идет редко, не преодолевает форму скоропалительной фотографии, беглого сиюминутного взгляда. Не хватает какой-то, быть может, одной детали, но такой, которая помогла бы зрителям в толпе узнать колонну. Есть репортаж и репортаж. Разница между ними промеряется глубиной — не кадра, а смысла.

Впереди огромная работа с подобным материалом, и к нему нужно подойти во всеоружии драматургии, потому что без четко осмысленного замысла репортаж рискует остаться лишь калейдоскопом картинок, пусть и интересных. Рассматривая человека в толпе, нужно искать и снимать судьбы, биографии, включая их в обстановку, в события. Вот тогда поток демонстрантов высветит суть движения, в которое каждый приходит по-разному. У одних это, может быть, мучительный поиск своего места в рядах активных борцов за мир, у других — непреклонная вера, убежденность, решимость победить зло, выстоять в борьбе с яростными нападками фашистов, экстремистов, способность идти до конца — сколько таких людей, историй, судеб!..

Вспоминаю первые документальные работы, созданные в послевоенные годы о возникшем тогда движении сторонников мира. Запомнился фильм, снятый англичанином Линдсеем Андерсоном, — «Марш на Олдермастон». Там колонны мужчин и женщин, выступавших против испытаний американских водородных бомб, шли сквозь дождь и туман, непрестанно на всем пути сопровождавших английских сторонников мира. Рождался какой-то новый — очень личный и в то же время грозный — рисунок события, он составлял образный портрет людей небывалой стойкости, исключительной верности долгу. Готовых одолеть любые невзгоды,

пройти сквозь труднейшие испытания, ведь — и зритель это понимал без лишних слов — их вела благородная, святая идея. Теперь с этим можно сравнить, пожалуй, лишь женщин Гринэм-Коммона.

Да, очень важно найти психологическую атмосферу для передачи такого события, как Марш мира. Увидеть людей, о которых следовало бы особо рассказать в контексте марша. Что и сделал в свое время Андерсон в форме художественного документа. Это был репортаж, помноженный на публицистику, как раз именно такой репортаж и способен возвести факт в степень большого искусства.

Фильм новозеландских документалистов М. Мита и Л. Нарби «Бастион Пойнт: день 507» — бесхитростный, хроникальный репортаж об одном дне жизни людей маленького племени маори, чей жилой поселок должен быть сейчас, на наших глазах, разрушен властями. Кинокамера неотступно следит за тем, как вершится неправедное дело, как упорно, молчаливо сопротивляются дюжим полицейским и солдатам немолодые, в сущности, совершенно беспомощные обитатели этого крошечного селения. Трудно поверить, что в наши дни так варварски попирается право людей жить на земле предков. Они отстаивают это право, терпят поражение, но истина, которую выносит на экран человек с киноаппаратом, побеждает, заставляя нас волноваться, негодовать, сопереживать... Так, казалось бы, на небольшом временно́м пространстве, на не очень значительном факте рождается фильм, утверждающий человеческое достоинство, обличающий архаику общественных отношений в мире расового и социального неравенства.

●

Репортаж немыслим вне события. Публицистика тоже исходит из реалий бегущего дня. Она все время должна находиться в напряжении, в ожидании перемен. Всегда должна быть готовой ответить на самые жгучие и трудные вопросы. Что верно и неверно в жизни, в истории, в окружающей действительности? Что делать, кто виноват, куда идти?.. Событие, факт при этом выступают в форме аргумента. И очень важно сегодня, чтобы публицистика вторгалась в действительность не как безразличный фактограф, а как боец, провозвестник и участник больших и смелых идей.

...Шестеро юных борцов против апартеида осуждены на смерть расистским режимом Претории. Они ждут казни в юаровском застенке, а их товарищи, близкие и родные ведут бесстрашную борьбу за их освобождение. Широчайший спектр массовых выступлений людей разного цвета кожи предстает с экрана в резких, динамичных и острых хроникальных сюжетах. Как живые врезки-отступления их пронизывают синхронные свидетельства родителей осужденных, видных общественных деятелей, лидеров Африканского национального конгресса. Один из них — Барри Файнберг — показал это в страстном, волнующем документе «Солнце взойдет» — так назвал он свой фильм. Его смелая картина призывает включиться в борьбу за спасение жизней невинно осужденных людей. Она выступает за братское содружество черных и белых граждан ЮАР, внося тем самым свой интернациональный вклад в освободительное движение на Юге Африки.

Кубинская «История одной провокации». Архивная хроника с кадрами бесчинств американской матросни в Гаване. Старое дело, но как злободневно звучит эта история сегодня, как своевременно воссоздает события, овеянные пафосом революционных освободительных битв на латиноамериканском континенте.

По форме — это репортаж, исполненный с высоким операторским искусством. В особенности в съемках ночной Гаваны. Но в этот зрительный ряд весьма тонко и тактично включены моменты (которые мы назвали бы организованными), обостряющие восприятие факта. В кубинской политической кинопублицистике такой прием — не в новинку.

Бывает, что и чистое наблюдение лишается вдруг хроникальной обостренности, репортажности, выглядит натянуто и слащаво, хотя все снято, «как в жизни». Чаще всего это случается в документальных фильмах-портретах. Скажем, зарисовка пастуха из небольшой югославской картины «Пастух на повозке». Есть в ней нечто от этюда, от излишне умиленного взгля-

да на человека и его дело. Это ощущение укрепляет отсутствие в фильме какого-либо событийного момента, каких-либо авторских слов, расширяющих наше представление о нелегкой человеческой судьбе. Отсюда, наверное, и чувство незавершенности, эскизности фильма. Куда живей, богаче, на мой взгляд, другой югославский фильм — «Огненная бригада». Он снят в том же ключе прямого наблюдения за работой умелых и артистичных стеклодувов, но имеет четкий сюжет: действие отталкивается от конкретного факта — несчастного случая на заводе. Случилась авария, пожар, и люди предстали перед объективом кинокамеры во всей своей естественной человеческой сути, позабыв про съемку...

Здесь, как и в фильме о пастухе, нет текста, но сюжет-происшествие и не требовал, видимо, дополнительных комментариев. Вообще, замечу, югославские кинодокументалисты словно боятся закадровых авторских слов, хотя это не обязательно должен быть дикторский голос. Не новый прием, а как свежо, как трогательно звучит с экрана рассказ героини чехословацкого фильма «Тринадцать». Мать тринадцати детей просто, сдержанно поведала нам о непростых обстоятельствах своей жизни, и это комментарий не столько к фильму, сколько к собственной удивительной судьбе.

Своеобразным авторским комментарием прозвучала за кадром фильма «Канто генераль» — всеобщая песнь» страстная антифашистская тема, сотканная из вдохновенной музыки Микиса Теодоракиса и прекрасных стихов Пабло Неруды. И так, оказывается, можно делать, не прибегая к помощи патетического или, напротив, бесстрастного диктора.

Как бы там ни было, но мода на «песню без слов» не утратила популярности у современных документалистов, и хотя не всегда они демонстрируют лучшие ее образцы, кинематограф порой одаривает здесь удивительными творениями, такими, как фильм «Коянискатси» талантливого литератора и режиссера из США Годфри Реджио.

Коянискатси — жизнь вне баланса, если попытаться перевести это слово с языка древнеиндейского племени копи. Бытие, вышедшее из-под естественного контроля природы и — как мы сегодня сказали бы —развивающееся с нарушениями экологического равновесия.

Годфри Реджио рассказывал о своей встрече с вождем племени копи Дэвидом Моногыю, ста лет от роду. Поэт и мудрец, хранящий в памяти несметное количество удивительных преданий и легенд, поведал ему о небесной капсуле, способной испепелить землю и океан за грехи челозеческие, возможно, за то, что земляне перешагнули грани познания мира сущего и возомнили себя творцами жизни и природы. Индейский старейшина подсказал Реджио тему фильма «Суматошная жизнь» (так он назывался на нашем фестивальном экране), экспериментальной работы, «звуковой живописи», порывающей со словом на экране, с привычным представлением о форме фильма, потому что в нем нет фабульного начала, нет диалога, а на первый план вынесены ландшафты и городские пейзажи, передающие уникальный и напряженный взгляд автора на суперструктуру и механику современной жизни.

Да, это действительно симфонический фильм. Сталкиваются два потока — изобразительный и звучащий, образуя нечто грозное, неистовое. Прослеживается прямая зависимость человеческого бытия от второй природы, то есть созданной самим же человеком совершеннейшей технологии, автоматики, электроники — Реджио называет это суперструктурой. Постановщик поражает воображение зрителей немыслимыми кинематографическими аттракционами и трюками в любом, кажется, самом фантастическом темпе, ускоряющем, замедляющем, останавливающем время, движение рек, морских волн и поднебесных туч, машин и людей.

Прекрасная аппаратура, кинопленка с высочайшей разрешающей способностью, необычные точки операторских ракурсов, протяженность самих отснятых планов создают очень интересное, захватывающее зрелище. Кажется, что кинематограф встряхнулся, расправил плечи, раздвинул существующие границы и показал все свои бесконечные выразительные возможности.

Воистину — кинематограф!.. И когда Реджио, как он заметил в одном интервью, отвергает

«традиции кино», он под традициями скорее всего подразумевает банальную сюжетику коммерческого экрана. «Коянискатси» же испытывает кинематографические средства документальной лексики, а главное в ленте все тот же репортаж — активный, пронзительный, образный Как он вникает в смысл индейского заклинания — уберечь океаны и долы! Как расчленяет образ толпы, открывая мир человеческого отчуждения, одиночества, отчаяния, страха — «мир без баланса», цивилизацию бездушных автоматов, смертоносных «боингов» и ядерных ракет! Вот одна из них уже нависла над планетой, и, кажется, сбудется зловещее предсказание индейской легенды о страшном сосуде, упавшем с неба и испепелившем землю.

Что же делать человеку, миру? Ни Реджио, ни его прекрасный оператор Рон Фрик, снимавший материал для фильма в течение ряда лет в четырнадцати американских штатах, ни талантливый композитор Филипп Гласс, прошумевший известной на Западе оперой «Эйнштейн на пляже», не дают ответа. Они лишь предупреждают об опасности парадоксального катаклизма, приглашают зрителей взглянуть другими глазами на то, что мы привыкли считать бесспорным достижением технического прогресса, а следовательно, дарами нашей цивилизации.

...Несколько лет назад известный американский режиссер Коппола показал в Москве свою ленту «Апокалипсис наших дней». Как и «Коянискатси», она снята с грандиозным кинематографическим размахом, построена на очень эффектных батальных аттракционах. Коппола, несомненно, осуждает жестокость американской агрессии во Вьетнаме — вообще он выступает с антивоенной платформы, но, как и авторы «Коянискатси», не дает отчетливых оценок и выводов, не ставит точки над «i». Говорю об этом потому, что продюсером фильма Годфри Реджио, а по сути его художественным патроном был Фрэнсис Форд Коппола. В профессиональном анализе этой ленты кинематографисты непременно должны учитывать немаловажный момент. У фильма Реджио (работы экспериментальной, что с нажимом подчеркивает во всех своих высказываниях сам создатель картины) существует в некотором роде экранный предшественник, испытавший за много лет до появления «Коянискатси» пластические возможности документального экрана на том же собственно американском материале времен великой депрессии 30-х годов, бутлегерства, разгула шовинизма, реакции, гангстеризма... Я имею в виду фильм известного французского режиссера Фредерика Россифа «Почему Америка?», где мотивы технической цивилизации США — достижения авиации, автомобилизма, индустрии развлечений — предстают в безумных ускорениях и доведенных почти до абсурда зрительно-монтажных фантасмагориях, снятых, как у Реджио и его помощников, конечно, в иной, не столь изощренной кинематографической технике (сделаем скидку на время), на черно-белой пленке, а не на цветном «кодаке». И как это выглядит современно! Вполне возможно, что Годфри Реджио и не видел картины Россифа. Все, конечно, могло быть...

●

В лучших работах кинорепортаж обладает необыкновенно свежим ощущением факта и материала. Он ищет себя на крутых поворотах истории, посещая мир «в его минуты роковые», но не обходит и простые человеческие чувства, с их безграничными радостями, страстями, душевными порывами и трогательными откровениями.

Годы ушли на такой программный фильм, как «Коянискатси». И всего несколько дней — на съемки фильма «Гол!», полнометражной документальной картины о чемпионате мира по футболу в Испании. Тем не менее на первый взгляд эта чисто событийная лента по своим кинематографическим достоинствам не уступает другим зрелищно интересным и тонким авторским картинам.

А ведь, казалось бы, она не могла состязаться с всемогущим телевидением, с его бесспорным правом первого и безусловного интерпретатора такого события, как чемпионат мира по футболу. Да еще в момент свершения события. Да еще после того, как испанский чемпионат увидели благодаря ТВ, говорят, полтора миллиарда человек...

Оказывается, это возможно, если увидеть событие так, как английские кинодокументалисты Харви Харрисон, Стэн Хэй, Том Клегг, сделавшие «Гол!» как остроумное, немного ироничное и немного грустное эссе о большом, красочном и волнующем празднике спорта и о маленьких человеческих радостях, горестях и даже драмах.

У фильма увлекательная и киногеничная основа — футбольные баталии в обрамлении темпераментного испанского национального колорита. У него и свои герои — не только команды, одержавшие победы, но и отдельные люди: игроки, болельщики, судьи, — метко и выразительно, с юмором и сочувствием обрисованные создателями «Гола!». Каждый эпизод-матч имеет свою собственную внутреннюю интригу, свою главную тему — и не только футбольную, но и человеческую. Взлет и падение, как у аргентинца Марадоны, и, наоборот, — восхождение по лестнице славы, с невероятными перипетиями судьбы, как у итальянского тренера Беарзота... «Злой гений» — в образе вратаря команды ФРГ Шумахера, жестоко травмировавшего лучших форвардов турнира... Гибель надежд, крушение мифов, как у хозяев чемпионата испанцев, как у его главных фаворитов — бразильцев... Короче, я думаю, именно человеческая, психологическая установка кинодокументалистов на раскрытие неких, не всегда заметных даже опытному глазу болельщика тайн и коллизий чемпионата и сделала фильм своеобразным, а в т о р с к и м произведением документального экрана.

Авторство «Гола!» — в сценарно-драматургическом совершенстве фильма, в блестящем, чисто английском, если хотите, сдержанном и ироничном комментарии к нему. Авторство — и в превосходной, я бы сказал, удивительно зрячей операторской работе. Оператор Харви Харрисон видит не просто игру и трибуны, улицы и отели испанских городов — он высматривает поведение, поступки, настроение людей в игре и на трибуне, до и после матчей. Не случайно его имя открывает титры к фильму «Гол!».

...Невольно вспоминаю блистательную когорту советских авторов-операторов: Кармен, Каюмов, Ошурков, Микоша, Школьников. Коган... Какие на их счету действительно авторские находки и импровизации, какие человеческие зарисовки, какие смелые ракурсы и неожиданные кадры! В том числе, кстати, и на спортивной арене. Сейчас само понятие «автор-оператор» ушло в песок, стало достоянием исторической кинолетописи. Что-то очень быстро у нас кинооператор, только-только начинающий путь, уходит в режиссуру, лишает себя возможности постичь прекрасное искусство репортажа. А ведь это такая школа жизни, такое познание настоящего кинематографа — искусства правды!..

●

Современный кинорепортаж демонстрирует традиционные творческие возможности и новые устремления. И, как правило, на волнующем эпохальном материале. Углубив и расширив наши представления о времени, в которое мы живем, он делает это порой с необыкновенно смелым проникновением в «подкорку» тревожной и грозной действительности, подвергая испытанию дух события, остроту момента. А значит, и мир сущий...

Сегодня много толкуют о художественности документалистики, о художественной публицистике, подразумевая эстетическое перевооружение документального жанра за счет укрепления в нем элементов постановочного, игрового кино. Но художественность документа лежит на пути углубления кинорепортажа, обновления собственных, еще далеко не исчерпанных средств эмоциональной выразительности. Лучшие работы последнего времени доказывают это с неоспоримой достоверностью.

...Кажется, снова пробил час человека с кинокамерой на передней линии огня, на кризисных координатах земного шара. Хроника времен опасного противостояния противоположных общественных систем требует особой, бескомпромиссной подлинности. И очень многое зависит от того, как она передаст через годы, через расстояния неумирающее фучиковское «Люди... будьте бдительны!». Как сохранит ли ощущение ушедшего и зарождающегося дня, свежесть чувств и переживаний.

Зарубежный фильм на нашем экране

Аркадий Ваксберг

Рапорт о прожитой жизни

«РАПОРТУЕТ СОНЯ» («Sonjas Rapport»)
По книге Рут Вернер. Авторы сценария Манфред Фрайтаг, Йоахим Нестлер. Режиссер Бернхард Штефан. Оператор Отто Ханиш. Художник Петер Вильде. Композитор Герхард Розенфельд. Производство киностудии ДЕФА (ГДР).

За лучшее будущее человечества боролись и отдавали свои жизни тысячи, миллионы людей. Но среди других имен не затерялось, не потускнело со временем, не забылось и не забудется имя Рут Вернер — соратницы Рихарда Зорге, немецкой интернационалистки, находившейся на одном из самых опасных участков незримого антифашистского фронта. Ее жизнь и судьба стали сюжетной канвой ленты кинематографистов ГДР «Рапортует Соня», ее книга воспоминаний — литературной основой этой картины.

Фильмов о разведчиках сделано немало, и они не могли не создать определенный стереотип восприятия. Острая фабульная ситуация, захватывающий поединок «наших» с врагом, постижение тайны, преодоление препятствий, победа, достигнутая в трудной борьбе (всегда победа, даже если врагу удается уничтожить героя), — вот непременные признаки жанра, почти всегда гарантирующего зрительский успех.

Начало фильма «Рапортует Соня» обещает нам именно такое зрелище.

Москва, 1934 год: точное обозначение места и времени действия предполагает, что у зрителя не могут не возникнуть определенные ассоциации. Авторы рассчитывают если и не на его жизненный опыт, то на известные ему факты истории, на знакомство с литературой.

...Радиошкола, или, иначе говоря, школа разведчиков. Советский чекист напутствует немецкую выпускницу, ее отправляют с заданием в Китай, в страну, которую она хорошо знает. А вот будущий ее напарник, немецкий коммунист Эрнст, поедет в Китай впервые...

Волнующая завязка сулит возможность неожиданных сюжетных поворотов — сложный процесс «притирки», роковые ошибки, преодоление трудностей — в движении самого сюжета, стержнем которого, наверное, станет выполнение приказов Центра. Работа разведчика. Его будни.

Так м о г л о быть. Но так не будет. И первые же кадры, те самые, которые, казалось бы, обещают привычный приключенческий фильм, это свое «обещание» возьмут обратно. Настроят на иную волну. Спокойный, даже элегический тон закадрового комментария рассказчицы явно не совпадает с динамичной тональностью, присущей лентам «про разведчиков»...

Впрочем, может быть, это всего лишь прием. Оригинальный способ как-то по-новому ввести зрителя в круг привычных ситуаций, известных по предыдущим фильмам. И потому далеко не всегда достигающих нужного эффекта. Кто знает, а вдруг на сей раз авторы «сработают» на контрастах: зададут нарочито замедленный ритм, усыпят нашу бдительность, а затем внезапно сменят регистры — и пойдет!..

Какое-то время ждешь этого переключения, стараешься запомнить даже самую малую деталь, даже самую пустяковую реплику, к чему приучили нас апробированные приемы традиционного детектива: все потом отыграется, ни одна подробность не окажется случайной, проходной. Все — со смыслом, все — пригодится...

Впрочем, это ожидание длится не так уж долго. Проходит время — мы слышим все тот же спокойный, чуть грустный закадровый голос; так же плавно и ровно течет сюжет. Авторы избегают его обострения даже тогда, когда ими же введенные коллизии буквально просятся быть развернутыми в захватывающее зрелище. Кого-то из зрителей такой аскетизм, возможно, и разочарует. А кто-то, наверное, подчинится непривычному ритму и будет ждать с интересом, что же все-таки решили ему рассказать создатели фильма. Что и — зачем...

Сначала мы окажемся в Чехословакии: там, в доме бабушки трехлетний Миша ждет уехав-

шую маму. С ним разведчица Соня и поедет в Шанхай, к своему мужу Рольфу — Мишиному отцу. Он тоже разведчик, тоже антифашист, но... «Рольф, — рассказывает Соня, — заботясь о нашей семье, устранился от борьбы и отговаривал меня. Я вынуждена была все скрывать, но развестись не имела права».

Драматичная ситуация, не правда ли? Она обостряется еще больше: на пароходе, где Соня «случайно» знакомится с Эрнстом, чтобы легализовать последующее общение, между ними вспыхивает любовь, и в Шанхай к Рольфу приезжают уже не просто друзья. Ситуация «рокового треугольника», однако, не влияет на деловые отношения разведчиков. А уж как заманчива была перспектива «расцветить» сюжет! Но у авторов была другая задача. Какая?

Она откроется нам не сразу. Героев ленты долго еще будет носить из одной страны в другую — из охваченного гражданской войной Китая в идиллическую Швейцарию, в предгрозовую Польшу, в зыбкую тишину «вольного города» Данцига... Всюду их ждет работа, исход которой небезразличен для судеб тысяч и тысяч людей. Ждут новые задания. Подробности выполнения любого из них могли бы стать сюжетной основой отдельного фильма. Но что это за задания и как они выполнялись, как мужали и крепли характеры разведчиков, как драматично и неожиданно влияла опасная работа на их жизнь — ничего этого мы не узнаем. Разве что пунктиром намеченные, информационно обозначенные ситуации промелькнут на экране, чтобы мы смогли не упустить ту связующую нить, которая определена не развитием сюжета, а хронологией, биографиями.

Напрасное ожидание бурных событий, непременно присущих не только картинам детективно-приключенческого жанра, но и доподлинно известных нам по мемуарной литературе, сначала разочаровывает, но постепенно фильм берет свое. Оказывается, рассказ о прожитой жизни — такой жизни и в такое время прожитой — ничуть не менее интересен, чем крутые повороты лихой драматургии. В сущности авторы попытались создать документальный фильм средствами игрового кино. Редкие, полузабытые хроникальные кадры, вмонтированные в ткань картины, не просто воссоздают атмосферу эпохи, но и сюжетно заменяют не сыгранные актерами эпизоды. Подчас режиссер позволяет себе откровенную досъемку хроники полувековой давности, обеспечивая необходимое — в контексте картины — логическое продолжение или завершение фрагмента, и это совмещение несовместимого вполне оправданно, поскольку способствует решению поставленной задачи: оживить на экране страницы биографической книги. Не экранизировать, не снять фильм «по мотивам», а именно дать зрительный ряд, соответствующий нескольким главам добросовестного жизнеописания. И только.

«Рапортует Соня»

Но в этом «и только» есть своеобразная привлекательность Есть ощущение достоверности, искренности, достоинства. Прожил человек бо-

гатую, сложную и трудную жизнь. И вот — вспоминает. Рассказывает. Что-то запомнилось ему ярче, острее и займет больше места в рассказе, обогатится большим количеством драгоценных штрихов, подробностей, может быть, даже несколько в ущерб динамике фильма, его ритму. Что-то пройдет на обочине, может быть, в ущерб интересности, в ущерб законному праву зрителя узнать, увидеть «поближе».

И все же при всей фрагментарности, присущей кинорассказу, у него есть сквозная, тема, значение которой выходит за рамки повести об одной жизни. Тема эта — долг. Точнее, счастье остаться верным ему до конца и ощутить, оглядываясь на пройденный путь, радость от сознания достойно и полезно прожитой жизни.

Все драматические события, участницей которых ей довелось стать, героиня будет комментировать именно с этих позиций. Пойдут последние метры картины, до ее конца останутся уже считанные минуты — и вдруг экономка Олло скажет Соне слова, которые и сегодня, наверное, мог бы произнести иной зритель: «Да, знаю, знаю. Вы боретесь за новую жизнь. Но человеку нужно и немножко тепла».

Никто ей не отвечает, этой милой и добродушной Олло: ни Соня, ни Рольф, ни Эрнст. Отвечает весь фильм — неторопливым и честным рассказом о жизни разведчиков. Личная жизнь этих людей неотторжима от дела, которому они посвятили себя. Целиком. Без остатка. В том смысле, что дело органично вошло в их личную жизнь. В том смысле, что личная жизнь стала неотъемлемой частью их дела. Да, они тоже нуждались в тепле, как и все люди. Но что им несло его? Домашний уют? Идиллия на зеленой лужайке? Вкусная трапеза за красиво накрытым столом в кругу близких друзей?

Наверное, они были не прочь предаться и этим утехам. Но согревало их другое — сознание, что сами они очень нужны, что от них зависит нечто существенное, что они в состоянии реально помочь добру и встать на пути зла. Как же должно быть велико счастье людей, имеющих возможность на склоне лет убедиться, что жизнь прожита не зря и что жертвы не пропали даром. Обделив их многими благами, доступными миллионам людей, судьба дала им главное: причастность к великим деяниям, поистине влиявшим на ход мировой истории. Без всяких преувеличений.

Эта мысль, так остро и современно звучащая сегодня, когда эгоистичное мещанство снова пробует взять реванш, когда равнодушие к бедам и болям планеты становится явлением социально опасным, — эта мысль могла бы прозвучать на экране еще сильнее, если бы не совсем точно расставленные акценты не давали порой эффект, обратный тому, на который рассчитывали авторы фильма. Я сказал уже, что память рассказчицы избирательна, и вполне возможно, что объективно отнюдь не самое главное выходит в рассказе на первый план и, напротив, важнейшее оттесняется на второй. Здесь, однако, необходимы правильные художественные пропорции: ведь какую бы интонацию ни избрал герой, мы имеем дело с искусством — отступление от его законов неизбежно ведет к потерям.

Так получилось в этой картине, что сердечные переживания героини, ее отношения с мужем и возлюбленным представлены на экране полнее, ярче, живее, чем то, что относится к их работе, к их делу, ради чего, собственно, только и могут быть показаны слишком деликатные подробности их личной жизни. Вполне возможно, что эти подробности дороги сердцу рассказчицы, занимали важное место в ее жизни, оставили много зарубок в ее памяти и душе. Но фильм все же не семейный альбом, и нарушение пропорций жестоко мстит за себя. Нет сомнения: подлинная жизнь этих достойных людей была бесконечно далека от мелочей быта. Однако произведение искусства мы можем судить лишь по тому, каким оно нам явлено, а не по тому, что составляло его жизненную первооснову.

Тем не менее приметы времени, воспроизведенные на экране, точны и волнующи, голос рассказчицы искренен и чист, судьба ее драматична, значительна. Вот почему, думается, ленте кинематографистов ГДР, последовательно разрабатывающих антивоенную тему и тему пролетарского интернационализма, обеспечено внимание взыскательного советского зрителя.

«Звезды» мирового кино

Георгий Богемский

Феномен Челентано

Летом прошлого года я был свидетелем того, как в одном из ленинградских кинотеатров зрители, рвущиеся на премьеру итальянской комедии «Укрощение строптивого», устроили такую давку, что пришлось вызывать наряд милиции: опрокинули кассу вместе с кассиршей, разбили стекло, порезали в кровь руки... В древнем Львове осенью того же года я наблюдал, как по центру фланировали парни в куртках с сосками, которые болтались у них на груди, привязанные к длинным лентам, и шли они по-обезьянему, в раскачку, подражая своему любимцу из показанного во внеконкурсной программе XIII Московского кинофестиваля другого комедийного фильма с Челентано — «Бинго-Бонго». Об этом тогда писала «Львовская правда». В условиях искусственного дефицита на популярного у молодежи певца и актера (в прокате фильмы с ним редки, а диски при малых тиражах идут нарасхват) вокруг его имени создается ажиотаж и родятся самые нелепые слухи, как и положено, когда речь идет о «звездах». Например, с год назад на лекциях об итальянском кино слушатели уверяли меня, что Челентано умер. Слух этот получил такое распространение, что дошел даже до Италии, и римские газеты с иронией сообщали об этой, к счастью, ложной тревоге московских поклонников певца-актера. Потом возник радостный слух, что Челентано не сегодня-завтра приедет к нам на гастроли, но в итальянской печати последовало заявление о том, что Адриано в ближайшее время очень занят. Недавно разнесся еще один слух: с ужасом спрашивали, неужели Челентано стал неофашистом и чуть ли не связан с террористами? По счастью, и это не подтвердилось: он слишком дорожит своей репутацией, чтобы так себя компрометировать...

Истины ради надо признать, что феномен бурной славы Челентано порождает последствия не только нежелательные и разрушительные (в переносном и в буквальном смысле слова, ибо слава его двадцать пять лет назад начиналась с разгрома миланского театра «Смеральдо», куда толпы подростков и молодежи стеклись слушать своего идола). Вот пример и позитивный: со мной ведет переписку на чистом итальянском языке одна ленинградская студентка — ярая поклонница таланта Челентано, которая за три года не только изучила итальянский, чтобы слушать и понимать его песни, записывая на магнитофон все, что Адриано поет и говорит, но и освоила фотографию, чтобы снимать с экрана любимого актера.

Успех у нашей молодежи песен и фильмов Челентано, видимо, не только сильно запоздалая дань моде. Столь же устойчив успех кинокомедий с Челентано и в Италии: абсолютно ничем не примечательный фильм «Укрощение строптивого» (о нем мы будем говорить ниже) собрал в прокате астрономическую сумму — девятнадцать миллиардов лир, выйдя на второе место по итоговым кассовым сборам (после сенсационной американской ленты «Е. Т.») и на первое место среди итальянских фильмов. Пресловутый «Бинго-Бонго», и вовсе не отличающийся хорошим вкусом, собрал пятнадцать миллиардов лир, и даже совсем уж примитивный «Гранд-отель «Эксцельсиор», где в помощь Челентано с целью любой ценой рассмешить зрителей приглашены еще три комика, принес шестнадцать миллиардов лир, оставив позади многие достойные произведения национального киноискусства...

Пока я размышлял над природой феномена Челентано, его успеха на эстраде и в кино, каковой, во всяком случае, своей продолжительностью — четверть века! — затмил многие другие «звездные» феномены — и Мерилин Монро, и Брижит Бардо, пока я собирался о нем написать, на страницах журнала «Искусство кино» разгорелась очень своевременная и интересная дискуссия о развлекательном фильме вообще и о комедии в частности. Авторы статей изрекают совершенно неоспо-

Адриано Челентано

римые истины, которые вызывают горячее сочувствие и солидарность. Один из них пишет, что комедия должна быть смешной, и этот жанр не должен ограничиваться лишь мягкой и грустной чеховской иронией, якобы преимущественно свойственной нашему характеру,— и он прав! Другой призывает делать фильм по законам жанра и судить о нем тоже по этим строгим законам, напоминает, что нельзя требовать от одной комедии того, что мы требуем от всего нашего кинематографа в целом,— и он прав! Третий резонно замечает, что давно уже существует взаимопроникновение жанров и это весьма плодотворно,— и он тоже, конечно, прав!» «Но как же так? — спросит читатель. — Ведь не бывает, чтобы в дискуссии все были правы, хотя утверждают разное!» И ты прав,— ответим мы подобно древнему восточному мудрецу. Вероятно, это ощущение правоты каждого спорящего объясняется тем, что все сходятся в главном: нам очень нужна смешная комедия, массовая и кассовая, стоящая на высоком профессионально-техническом уровне.

В числе прочих истин позволю себе высказать еще одну столь же непререкаемую: важнейшим условием успеха кинокомедии является наличие актера-комика, о чем, увы, так

часто забывают. Назову две последние наши комедии, которые заставили меня от души смеяться. Это «Голубые горы, или Неправдоподобная история» Эльдара Шенгелая и «Уникум» Виталия Мельникова. Но обе они — комедии положений: в первом случае нелепых, вплоть до абсурда, во втором — фантастических; а вот настоящего комедийного героя в них нет.

Вернемся к случаю Адриано Челентано. Зритель ходит смотреть «фильмы Челентано», так же как ходил и ходит смотреть фильмы Чаплина, Тото, де Фюнеса, Ришара, Сорди. Увы, зритель часто даже не знает, кто автор сценария той или другой комедии, кто ее поставил. Что же касается Челентано, то, по-моему, одаренный комик добивается в своих лентах успеха независимо от сценаристов и режиссеров, а пожалуй, даже и вопреки им.

Обратившись к примеру Италии, давшей кино немало ярких комедийных дарований и утвердившей на экране жанр комедии, традиционный для искусства этой страны, мы увидим, что успех давался комедийным актерам нелегко. Каждый из них на протяжении долгих лет работал над тем, чтобы создать определенный персонаж — не только «маску», но и сложный характер со своей психологией, типичной для определенной социальной среды, определенного исторического момента. Так, в послевоенные годы великий Тото привел на экран деятельного, но вместе с тем грустного неаполитанца с застывшим на лице выражением вековечного голода, человека самых немыслимых профессий, в совершенстве овладевшего чисто итальянским «искусством устраиваться». В последующие годы «бума», искусственного процветания на первый план выходят сатирические персонажи Альберто Сорди — легкомысленные, циничные, трусливые мелкие буржуа и Витторио Гассмана — ловкие и наглые «матадоры», победители в гонке жизни, такие же одинокие и несчастные в душе, как и неудачники-мещане Сорди. Нино Манфреди создал более привлекательный образ простоватого, доброго и честного парня, попадающего в нелепые переделки. Писатель-юморист Паоло Вилладжо, с рассказами которого советский читатель скоро познакомится, «привел в кино» мелкого служащего, в чем-то напоминающего чиновников Гоголя — счетовода Уго Фантоцци, которого сам и сыграл, став популярным актером-комиком. Постоянство черт характера персонажей, наверно, идет в итальянском кино еще от традиции народной комедии масок. Обо всем этом я подробно писал в «Искусстве кино» — в статье о судьбах итальянской кинокомедии [1].

Персонажи, созданные этими и другими талантливыми комиками, в течение долгих лет переходят из фильма в фильм, разумеется, с опасностью превратиться в клише, в штампы, но однако нередко и развиваясь, варьируясь, совершенствуясь, особенно когда актер попадает в руки талантливого режиссера. Пишут «на него», специально для него одного — так, как хороший портной шьет костюм на заказ, — опытные, профессиональные, почти всегда одни и те же сценаристы (в Италии это чаще всего «тандемы», а то и три-четыре комедиографа). Важно, чтобы снискавший любовь зрителей комик снимался много, часто, постоянно, чтобы зритель сроднился с его персонажами, узнавал в них своих старых знакомых, встречи с которыми он ждет с радостью и нетерпением. Комика нельзя снимать от случая к случаю, нельзя ему играть и «не свои» роли.

Откуда же берутся в итальянском кино известные комики? Главный поставщик комедийных талантов — эстрада, варьете, ревю, дивертисмент, то есть маленький эстрадный концерт перед началом кинофильма. Именно с эстрадных подмостков, отточив свое мастерство, когда-то пришел в кино Тото, как эстрадный певец прославился Челентано. Сорди пришел с радио. Гассман работу в кино, где он — комедийный актер, сочетает с драматическим театром, где он — трагик «номер один» итальянской сцены. Паоло Вилладжо начинал с телевидения, там он читал свои юмористические рассказы. Моника Витти решительно перешла из одного жанра в дру-

[1] «Комедия по-итальянски». — «Искусство кино», 1976, № 9, 10.

гой — с амплуа трагических героинь Антониони на амплуа универсальных, преимущественно комедийных актрис, которые умеют делать все — и петь, и танцевать, быть одновременно смешными и лирическими. Теперь ее называют Сорди в юбке, как некогда Джульетту Мазина — Чаплином в юбке. Марчелло Мастроянни, пожалуй, единственный в итальянском кино, кто успешно чередует в своем творчестве роли драматические и комедийные (последних, однако, становится с каждым годом все больше). Но в основном кузница комедийных кадров — это эстрада и телевидение. Наверное, — замечу попутно — трудности, переживаемые нашим комедийным жанром, особенно жанром музыкальной кинокомедии, мюзикла, объясняются и положением на эстраде, ее, как столь часто отмечают, недостаточно высоким художественным и профессиональным уровнем. Карьера Адриано Челентано — еще одно свидетельство этой взаимозависимости, давней неразрывной связи между комедийным кино и эстрадой.

В контексте нынешней дискуссии о развлекательном фильме, комедии, мюзикле проясняются причины непонятной, на первый взгляд, «челентаномании», восхищения молодежи его незамысловатыми комедиями. Наверное, здесь действует закон заполнения вакуума: как говорили когда-то, «свято место пусто не бывает». Зритель ждет комедийного героя, характер и облик которого ему бы чем-то импонировали, вызывали его симпатию и сочувствие.

Попробуем без юношеских восторгов, но и без старческого брюзжания окинуть взглядом жизненный и творческий путь, песни и фильмы Адриано Челентано, сенсационный успех которого представляет вот уже четверть века не только кинематографический и музыкальный, но и социологический феномен. Феномен, оказывающий свое неоднозначное влияние и на нашего зрителя, разумеется, преимущественно молодого. А молодой зритель составляет, если верить статистике, добрых семьдесят процентов киноаудитории. Не говоря уж о тех юношах и девушках, которые слушают песни Челентано и танцуют под его музыку.

●

Судьба семьи Адриано Челентано — судьба многих тысяч семей южноитальянских крестьян, покинувших голодные деревни в поисках работы и хлеба. Устремившись в промышленные центры — Милан, Турин, — они сталкиваются не только с жестокой действительностью капиталистического города, но и с чуждыми им нравами, с чуждым укладом жизни. Процесс адаптации для многих болезнен и долог. Эти крестьяне, осевшие на окраинах холодных городов Севера Италии, нескоро освобождаются от пережитков, предрассудков, патриархальных традиций, привезенных с отсталого Юга. Именно из их числа рекрутируются ряды североитальянского пролетариата, но далеко не все из них становятся сознательными современными рабочими. Многие сохраняют старую психологию, становясь пролетариями как бы лишь наполовину, — они-то и составляют оплот католической церкви и христианско-демократической партии в промышленных центрах Севера. О трагедии раздвоенности психологии и всего существования этих недавних крестьян-южан в городах Севера нам не раз рассказывало итальянское кино — такие фильмы, как «Рокко и его братья» Лукино Висконти, «Тревико — Турин» Этторе Скола, комедия «Все в порядке, ничего не устроилось» Лины Вертмюллер. Затронута эта тема и в недавнем фильме Франческо Рози «Три брата». Отголоски крестьянского, южноитальянского прошлого мы обнаруживаем и в песенном, и в кинематографическом творчестве Адриано Челентано, в самом характере этого художника.

Одна из причин его успеха, быть может, именно в том, что он — человек такой же незрелый, как и его аудитория — миланские иммигранты, поколение эпохи искусственного процветания, экономического «бума» Италии. Он сразу нашел свою публику, и она декретировала его славу. Сам Адриано — уже коренной миланец, но его родители приехали из деревни в далекой Апулии. Выросший на рабочей окраине, он с детства впитал своеобразный городской фольклор задымленного и туманного Милана, но в нем жили и отголо-

ски южноитальянских обычаев и песен. Пока другие дети учились в школе, ему пришлось зарабатывать себе на хлеб — дольше всего Адриано работал учеником у часовщика.

Подростком обнаружив у себя способности к пению, а потом научившись бренчать на гитаре, он начал подражать знаменитым эстрадным певцам и актерам-комикам, например модным в 50-е годы Элвису Пресли и Джерри Льюису. От участия в конкурсах самодеятельности до выступлений во второразрядных варьете путь оказался коротким — чего-чего, а имитаторских способностей Адриано было не занимать. Подлинный успех пришел в 1957 году, когда Челентано, которому не было еще и двадцати, исполнил в огромном миланском Ледовом дворце на первом всеитальянском конкурсе рок-н-ролла свою песню «Я скажу тебе «чао». Она была записана на пластинку, и с этого дня Челентано стал идолом итальянской молодежи. Через год он победил на фестивале легкой музыки в Анконе, стал выступать на эстраде и по телевидению, занял первое место на главном конкурсе песни в Сан-Ремо. А в 1963 году произошел уже упомянутый инцидент в зале театра «Смеральдо», в результате которого многие слушатели попали в полицейский участок и даже в больницу. Пел Челентано в разных стилях и манерах, но главным был «рок», потом стиль «йе-йе» (особую известность получила песня «Двадцать четыре тысячи поцелуев»)

Слава и деньги не вскружили голову молодому певцу. Он проявил себя деловым человеком: не желая попадать в кабалу к боссам эстрадного и граммофонного бизнеса, он организовал собственную фирму «Клан Челентано», в которую вошли его родичи и друзья — энтузиасты песни. Но впоследствии по-крестьянски недоверчивый и прижимистый Адриано отстранил от дел друзей и родственников и стал править своей «империей» один.

«Укрощение строптивого»

Кто же он все-таки прежде всего? Композитор или поэт? Бард, автор завоевавших невероятную популярность бесхитростных песенок, говорящих в новых, современных ритмах о старых, как мир, вещах — любви и дружбе, стремлении к счастью и миру среди людей? Эстрадный певец, лицедей, кумир молодежи, записавший сотни дисков и кассет (в 1982 году только в Италии было продано пятьдесят пять миллионов его пластинок)? Популярный киноактер, снявшийся в двух десятках картин, или кинорежиссер и сценарист, создавший по крайней мере два полностью «авторских» фильма? Ловкий делец-продюсер, менеджер, глава собственной фирмы? Да он все вместе, все сразу — конгломерат врожденных талантов, самоуверенности, предприимчивости, желания быть самым сильным, самым первым, а главное — никого не слушаться, никому не подчиняться (может, именно поэтому он не снимается у крупных режиссеров?).

Чем привлекает зрителей Челентано? Красивым его никак не назовешь, теперь он уже и не молод — ему сорок пять. Такие лица — длинные, с толстыми губами, огромными зубами — называют лошадиными. Да и выражение этого лица не очень-то симпатичное — грубоватое, а то и мрачное, если не свирепое. Но вдруг в темных глазах под косматыми бровями зажжется улыбка, и лицо осветится неожиданной нежностью и добротой. Некоторые находят, что Челентано напоминает молодого Фернанделя. Облик его, несомненно, мужествен и привлекателен — стройный, высокий, спортивный, с атлетической фигурой. Главное же в этом облике — пластичность. Когда-то красавиц-«кинозвезд» вроде Джины Лоллобриджиды или Софии Лорен итальянцы с гордостью называли «маджорате национали», что можно перевести примерно так: «первые в Италии красотки, щедро наделенные природой»; Челентано с таким же восхищением окрестили «молледжато национале», то есть «первый в Италии «Весь-на-пружинках». Действительно, когда он поет или танцует, играет в баскетбол, давит ногами виноград или выполняет свои абсурдные гэги (например, достает из уха сигарету), то не дергается или извивается, как певцы-«крикуны», а удивительно мягко «пружинит», будто на тысяче невидимых шарниров, упругих маленьких рессор. И эта его гармоничная пластичность объясняется, наверное, необычайной музыкальностью. Даже когда он не поет, не танцует, а лишь движется по эстраде или на экране, Челентано словно подчинен какому-то внутреннему ритму, неслышимой, живущей в нем мелодии...

Но вернемся к событиям его жизни. От чрезмерной работы, от перенапряжения Челентано в начале 60-х годов заболел — у него обнаружили сильное нервное истощение — и на время перестал выступать, повергнув в ужас своих поклонников и поклонниц. Эту передышку Адриано не преминул использовать в рекламных целях: газеты стали писать, что «Весь-на-пружинках» переживает «мистический кризис». Видимо, Челентано решил привлечь на сторону любителей «рока» симпатии клерикалов — в буржуазно-католическом, лицемерном Милане это было не бесполезно. Сложив религиозно-мистическую песню «Кто был Он», Челентано быстро вышел из «кризиса», расширил ряды своих поклонников, женился на актрисе варьете Клаудии Мори, которую затем снимал в своих фильмах. Чета купила ферму под Миланом и создала «образцово-показательную» семью. Одновременно Челентано продолжает работать над своим сценическим образом, персонажем, «имиджем», как говорят в Америке. Нехватку образования и культуры он заменяет напором, задором, природным здравым смыслом, отсутствие политических взглядов — расплывчатой верой в добро и мудрое провидение, под его простодушием и импульсивностью дикаря-провинциала прячется народная сметка, хитреца, трезвый расчет. Постепенно многие начинают понимать, что «стихийный певец» и его персонажи не так спонтанны, как кажутся.

С годами песни Челентано приобретают глубину, собственную оригинальную «физиономию», автор мгновенно схватывает и отражает настроения и порывы своей молодежной аудитории. Огромен был успех автобиографической песни «Парень с улицы Глюка», в которой повествовалось о нелегкой судьбе про-

стого парня с миланской окраины, добившегося успеха и славы. Уловив атмосферу переживаемого момента — подъема в Италии молодежного и рабочего движения, накала социальных боев в конце 60-х годов, Челентано придает своим песням новое звучание. Они становятся на какое-то время если не песнями протеста, то во всяком случае песнями, в которых отчетливо звучат социальные и антивоенные мотивы. Он говорил: «Высший долг художника — протестовать против несправедливости». Однако песня, принесшая ему победу на XX фестивале песни в Сан-Ремо, — «Кто не работает, тот не имеет права на любовь», — несмотря на свой шутливый характер, прозвучала в тот момент явным диссонансом, она отнюдь не поддерживала бастующих рабочих...

Популярность Челентано-певца долгие годы не шла на спад, хотя поколения его слушателей уже не раз менялись. Юные поклонники и поклонницы Челентано в Италии и далеко за ее пределами и сегодня повторяют мотивы и слова его мелодичных то зажигательных и озорных, то грустных песен — всем понятных, чувствительных, но не слащавых, добрых, по-своему берущих за душу. Четверть века назад они шокировали тех, кто привык к традиционной «сладости» итальянского эстрадного пения, но постепенно Челентано-певца признали все, кто любит эстраду. На последнем фестивале в Сан-Ремо журналисты спрашивали Челентано, в чем секрет его непреходящей популярности. «Я никогда не задумывался над этим, — отвечал он. — Наверное, если бы я знал какой-то секрет, ко мне никогда не пришел бы успех». Но главный «секрет» Адриано все же знает. Это именно его «имидж». Раз и навсегда он «вошел в образ» этакого простодушного парня, у которого под грубой внешностью скрыта нежная, чувствительная душа. Он весь — инстинкт, ярость, он резок и агрессивен — тем сильнее ощущается его нежность, доброта, душевная ранимость, его стремление всех любить. А кроме того Челентано тщательно отработал созданную им свою, индивидуальную манеру «подавать» песню — он подчеркивает эту манеру то при помощи «кричащего», хриплого голоса, то при помощи движений всего тела, неизменно пластичных, неразрывно слитых с мелодией. Он сконструировал образ инстинктивного, «дикого», «варварского» певца — наивного и простодушного. Стиль Челентано, его манера исполнения опрокинули все привычные каноны итальянской песни, ее условности. При этом надо признать, что от давних подражаний заокеанским образцам до его нынешних дисков певец проделал немалый путь.

Пора перейти к Челентано — кинематографическому актеру. С годами кино начинает играть в его жизни все большую роль, все чаще он вешает на гвоздь свою гитару, да и в фильмах поет, увы, все реже. А в последнее время он всегда продает свой голос и пластику врозь. Наверное, так ему выгоднее...

Сначала Челентано снимался во «вставных номерах» — исполнял в фильмах свои песни. Однажды ему довелось поработать даже у Феллини: в 1959 году он исполнил роль певца рок-н-ролла в «Сладкой жизни». Через несколько лет этот эпизод цитатой включил в свой фильм «Развод по-итальянски» Пьетро Джерми: под бешеный «рок» Челентано отплясывает в римском ночном ресторане Анита Экберг... Так Адриано впервые приобщился к «большому» кино. Хотя и среди чисто развлекательных лент, в которых он участвовал, были небезынтересные. Например, фильм режиссера Фульчи «Странный тип» (1963), где Челентано играл самого себя и мошенника — своего двойника, который хочет занять место знаменитого певца (заметим, что Адриано никогда не упускает возможности для саморекламы).

В 1965 году по настоянию «клана» Челентано написал сценарий и поставил по нему фильм «Суперограбление в Милане» — сатирическую комедию, пародирующую модные тогда фильмы об ограблениях. Он же написал и музыку к фильму и сам сыграл главную роль. Остальные роли исполняли непрофессиональные актеры — члены «клана».

Важнейшим событием в жизни Челентано-киноактера было участие в фильме Пьетро Джерми «Серафино» (1968). Это был един-

«Серафино»

ственный раз, когда он снимался под руководством большого режиссера (у Феллини ведь он только пел), причем исполнял заглавную и весьма трудную роль. И результаты были впечатляющими: Адриано создал близкий своему «имиджу» образ простого деревенского парня, прячущего под напускной дурашливостью, неотесанностью острый природный ум, насмешливую иронию, благородство. Его герой не приемлет ложь, лицемерие, жадность, стяжательство. Выше всего на свете для него любовь, искренняя дружба, веселье. Получив наследство, Серафино раздает деньги беднякам-односельчанам, спускает с откоса огромный автомобиль (вот потеха, как он грохнется в овраг!), приводит в дом не расчетливую невесту, зарящуюся на наследство, а легкомысленную женщину с уймой неизвестно от кого прижитых детей...

Помнится, когда фильм вышел у нас в прокат, многие зрители не приняли его. По просьбе журнала «Советский экран» мне пришлось отвечать на его страницах на множество возмущенных писем: не все поняли мысль фильма, некоторых шокировали манеры и грубоватая внешность героя, его лохмотья и соленые шуточки. Я тогда старался объяснить, что Серафино не так прост, как кажется: этот образ, мастерски воплощенный Челентано, был смелым для Италии вызовом жадному и бездуховному «обществу потребления», мещанству, буржуазным условностям и лицемерию... Подумать только, как меняется зрительское восприятие! Кто теперь поверит, что приходилось брать Челентано под защиту от зрителей!

Запомнился и поставленный самим Челентано фильм «Юппи-Ду» — на мой взгляд, лучший его фильм. Он играл в нем вместе с Клаудией Мори, известной английской актрисой Шарлоттой Ремплинг и непрофессионалами — друзьями из «клана». Сценарий, музыка, слова песен принадлежали тоже Челентано. По жанру это мюзикл из жизни венецианской бедноты, в котором причудливо сплелись воедино отголоски неореализма, влияние комедий Лестера — абсурдных, сюрреалистичных, — своеобразный юмор самого Челентано. В результате этой смеси народного итальянского и типично английского юмора возникло какое-то новое зрелище — свежее и неожиданное. В мюзикле вовсю проявилась пластичность актера. Когда смотришь эту картину, хочется, чтобы Адриано

еще больше двигался, пел, танцевал и поменьше болтал, — его рассуждения всегда слишком назидательны, а остроты тяжеловаты. Вместе с Ремплинг он исполнял в фильме несколько песен — прекрасную по музыке и смыслу песню «Юппи-Ду» и «Балладу о Сильвии». Мелодии из «Юппи-Ду» были записаны на пластинки и пользовались большим успехом.

В 1976 году Челентано снялся в знакомой нашим зрителям приключенческой комедии «Блеф» (режиссер Серджо Корбуччи), о которой мы в свое время писали. Расцветшая в 60-е годы социально-бытовая комедия, которая получила название «комедии по-итальянски», несмотря на привлекательность и своеобразные черты этого жанра, в 70-е годы изжила себя, поднадоела зрителям, выродилась в усталые, часто пошловатые подражания. Кроме того, во многих из этих фильмов, которые по сути были трагикомедиями, элемент трагического стал преобладать над комическим; другие превратились в мелодрамы. Итальянская комедия искала новые пути развития, и тут-то взоры продюсеров и режиссеров обратились к Челентано. Вступив в успешную конкуренцию с такими признанными мастерами комедийного жанра, как Сорди, Гассман, Манфреди, Тоньяцци, он ныне занял, прочное место среди комиков нового поколения.

«Блеф» — веселый, динамичный, чуть пародирующий известные ситуации приключенческого кино, — открывал перед итальянской комедией один из новых возможных путей. Ловко закрученный сюжет был построен по принципу «вор у вора дубинку украл». Два мошенника-профессионала — молодой Феликс (Челентано) и старик Филипп Бенг (Энтони Куинн), объединившись, обжуливают не менее ловкую содержательницу игорного дома (некогда известная французская актриса Капюсен), что не мешает им надувать и друг друга. Самым интересным в «Блефе» был, конечно, Челентано со своими неожиданными гэгами. В таком эксцентрическом комедийном актере давно нуждалось кино Италии.

В этом же духе была решена и детективная комедия «Бархатные руки» (режиссеры Кастеллано и Пиполо, 1980), где мы видим Адриано в роли преуспевающего миланского инженера, изобретателя небьющегося стекла, влюбившегося в очаровательную воровку — ее играет популярная ныне Элеонора Джорджи. Чтобы добиться взаимности, инженер скрывает, что он автор изобретения, грозящего ворам нищетой, и выдает себя за жулика. Дуэт с Джорджи вдвойне гарантировал этому немудреному фильму кассовый успех.

Про мюзикл, поставленный им двумя годами раньше, — «Безумец Джеппо» — Челентано говорил: «Это мой фильм». Действительно, так же, как в «Юппи-Ду», тут все было сделано им самим. Сказать, что он сыграл в нем главную роль, наверное, было бы неточно: он просто нарисовал в стиле «кича» автопортрет, представил зрителю Адриано Челентано таким, каким он видит себя сам, — на экране эстрадная знаменитость, изнемогающая под бременем славы. Только чистая любовь молодой девушки (разумеется, Клаудии Мори) помогает Джеппо понять, что чувства превыше шумного успеха и денег. «Дай бог, чтобы так и было и для Адриано», — думал зритель, глядя эту саморекламную ленту.

После «Безумца Джеппо» Челентано решил прекратить ставить фильмы — слишком хлопотно и не так уж выгодно: велики расходы и высоки налоги. Спокойней и прибыльней сниматься у других режиссеров (гонорары актера достигают миллиарда лир за фильм), тем более что «клан» распался и никто ему не помогает. И вот ныне Адриано окончательно отдался в руки режиссеров типа Корбуччи или Кастеллано и Пиполо, видящих в одном его имени залог коммерческого успеха Невольно вспоминается трагическая судьба комика Тото, которого называли «несбывшимся итальянским Чаплином», — его талант вот так же хищнически эксплуатировали коммерсанты от кино, и из сотни лент остались в памяти лишь несколько: встречи с настоящим искусством были у актера слишком редки...

Фильмы 80-х годов с участием Челентано делают сенсационные сборы, но ни один из них не поднимается над средним уровнем итальянской развлекательной кинопродукции. О «Бархатных руках» уже говорилось. Два фильма мы имели возможность посмотреть в дни XIII МКФ в Москве, а один — «Укрощение строптивого» (1980, режиссеры Кастеллано и Пиполо) — был в нашем прокате.

Из всех последних лент Челентано «Укрощение...», пожалуй, самый удачный. Успех фильма, вероятно, обусловлен и тем, что он повторяет, разумеется, в пародийном ключе, ситуации шекспировской комедии. Кроме того, в партнерши Адриано получил самую популярную сейчас в Италии молодую актрису — очаровательную Орнеллу Мути. Элиа, которого он играет, — владелец богатой фермы близ Милана (как и сам певец), угрюмый сельский житель, самодур, прославившийся в округе грубостью и невыносимым нравом. К тому же он — яростный женоненавистник, и живет этот мизантроп в своем большом доме один, если не считать пожилую экономку-негритянку (персонаж для итальянской деревни довольно необычный!). Укрощает деревенского строптивца городская девушка Лиза, случайно оказавшаяся в селении и заинтригованная характером этого деспота, нагоняющего страх на соседей. Якобы спасаясь от ливня, она проникает к нему в дом и, продемонстрировав необычайную твердость духа, не спасовав ни перед тяжелым крестьянским трудом, ни перед не менее тяжелым нравом Элиа, вскоре полностью завоевывает его сердце.

И все же ни классический сюжет (как видим, перевернутый), ни особая пластичность Челентано (вспомним, например, эпизод, где он давит виноград, состязаясь с давильной машиной), ни участие зеленоглазой Мути, по-моему, не объясняют сенсационного успеха этой в целом рядовой комедии. Дело тут все-таки в характере центрального персонажа. Челентано и ловкие авторы сценария (они же режиссеры) сумели уловить носящиеся сегодня в воздухе проблемы, мнения, споры и дали им комедийную интерпретацию. Как ни странно, грубая мужественность, брутальность, если не сказать хамство, Элиа, столь сурово обращающегося с городской «фифой», чем-то импонируют части зрителей и, что, казалось бы, еще более странно, зрительниц. Видимо, всем порядком надоели рефлексирующие и феминизированные мужчины — и на экране, и в жизни, — так же, как и маскулинизированные женщины, не сознающие силы своих женских чар или не умеющие ими пользоваться. Столь же чутко в фильме уловлены и современные «экологические» дискуссии — симпатию зрителей вызывает призыв к здоровой и простой деревенской жизни, проповедь тяжелого, но целительного физического труда. В общем, наблюдая реакцию зала на эту незамысловатую ленту, понимаешь, что тут есть над чем задуматься не только кинокритику, но и социологу.

На тяге к мужественной простоте и силе, на любви к природе и нашим «братьям меньшим» спекулирует и «Бинго-Бонго» (1983, режиссер Паскуале Феста-Кампаниле). Здесь герой Челентано не просто грубиян и даже не дикарь, а уже человекоподобная обезьяна Бинго-Бонго, эдакий Кинг-Конг в миниатюре. Причем надо признать, что сходства с представителем приматов он добивается полного. Но смотреть на обезьяньи ужимки и прыжки прославленного певца и актера — изрядно облысевшего и постаревшего — больно и обидно. А когда под влиянием очаровательной ученой — антрополога Лауры (французская актриса Кароль Буке) — Бинго-Бонго цивилизуется, надевает шляпу и модный плащ, фильм становится просто скучен.

В фильме «Гранд-отель «Эксцельсиор» (1983, режиссеры Кастеллано и Пиполо) он работает очень мало — просто расхаживает по отелю и присматривает за подчиненными, как и полагается владельцу такого роскошного заведения.

Самого последнего фильма с участием Челентано — «Особые приметы: очень красив»[2]

---

[2] О выходе этой картины сообщалось в «Синераме». — «Искусство кино», 1984, № 6.

(1984, режиссеры Кастеллано и Пиполо) — я еще не видел. Содержание его таково: герой — закоренелый грешник, о похождениях которого зритель узнает из его исповедей священнику. Он грешит, потом исповедуется и вновь грешит. Так продолжалось бы вечно, если бы его не укротила, подобно Лизе в «Укрощении строптивого», прелестная соседка, давно лелеявшая мечту стать его женой (новая партнерша — актриса Федерика Моро, победительница на всеитальянском конкурсе красоты). Автор рецензии, помещенной в журнале «Эспрессо», считает, что «Особые приметы: очень красив» — «фильм без претензий, но зато без следов мрачной жестокости, свойственной многим итальянским лентам».

Смотришь картины с Челентано (ранние или недавние), и хочется, чтобы актер попал наконец на съемочную площадку к настоящему режиссеру, не к ремесленнику. Чтобы тот, подобно Джерми в «Серафино», обогатил, развил, «подредактировал» самобытное дарование этого универсала-самоучки, которому порой явно не хватает общей культуры, чувства меры, элементарного вкуса. Нельзя не сокрушаться, наблюдая, как талантливый певец и актер, упоенный успехом, опошляет свое искусство, превращает свое творчество в строительство «памятника себе» — на экране, на эстраде, на тысячах дисков, разошедшихся по всему свету.

●

Новая вспышка интереса к Адриано Челентано в Италии вызвана и недавно опубликованной им книгой — отчасти воспоминаний, отчасти размышлений о своей жизни и карьере. Книга носит вычурное название «Рай — это белый конь, который не устает», и, конечно, написана она не самим Челентано, признающим, что он не слишком силен в грамоте, а журналисткой Людовикой Рипа ди Меана, записавшей рассказы Адриано, по возможности сохраняя их манеру, стиль, лексикон. На двухстах пятидесяти страницах артист вспоминает свою молодость, романы, говорит о жене, детях, работе, излагает свои взгляды. На этих страницах, как и в его многочисленных интервью последнего времени, возникает любопытный портрет современной «звезды» западной эстрады и кино.

«Блеф»

Публикация продиктована, конечно же, постоянным стремлением к саморекламе, а кроме того, Челентано понимает, что слава его не может держаться вечно. Четверть века и так срок немалый. Эффект от книги сомнителен. Если для постепенно сужающегося круга его поклонников — это «библия», то для всех остальных, в том числе и для журналистов, — это мишень для критических стрел, повод посмеяться над примитивностью мышления певца-актера.

Челентано предстает перед читателем скучным моралистом, его рассуждения о любви, дружбе, человеческом долге действительно примитивны, подчас вульгарны и вместе с тем пронизаны верой в некое абстрактное добро, движущее людьми. В нынешних его

высказываниях, как и в последних песнях, уже не слышны былые призывы к справедливости, к миру на земле, к борьбе против власти денег. По своему общему тону книга под стать воскресным проповедям католического священника где-нибудь в церкви на миланской окраине.

Говоря о себе, Адриано уверяет, что для него существуют в жизни только три вещи: дом, церковь и кино, что он трудится, как каторжный, с утра до ночи. Что у него нет политических взглядов, но голосует он за христианских демократов. «Идея, в которую я давно верю, — это христианство... Я — «болельщик» Христа». На вопрос, что он хотел сказать публике своими песнями и фильмами, Челентано отвечает: «То, что единственное, к чему следует стремиться в жизни, это любовь, и никогда не надо забывать о простоте и непосредственности, которыми мы обладали в детстве». Он много и нудно жалуется на ощущаемую им самим нехватку образования, культуры, а еще больше — на высокие налоги, уверяет, что так много работает не для денег, что его бесконечные турне и эстрадные концерты лишь реклама для дисков. Главным в жизни, кроме работы, семьи, церкви, считает спорт. Его любимые игры — теннис, футбол, «шары».

Проповедь простой, скромной жизни, которую ведет Челентано в соответствии с некогда созданным им «сценическим образом», плохо вяжется хотя бы с описанием его дома, которое дают журналисты. Живет он на вилле-ферме, окруженной рощами и английскими лужайками. Рядом с домом — бассейн, футбольное поле, теннисные корты, манеж, где хозяин объезжает лошадей. Перед домом высится полукружие фонтана, в центре которого — огромная железобетонная статуя Клаудии Мори — памятник, воздвигнутый жене при жизни. На первом этаже виллы — анфилада из двух десятков гостиных, обставленных, по свидетельству журналистов, с роскошью и дурным вкусом в стиле Голливуда 20-х годов. На втором этаже — жилые комнаты, а в подвале — огромный зал звукозаписи, оборудованный по последнему слову техники, с аппаратурой на двадцать четыре звуковые дорожки. Адриано, если его посетит вдохновение, может не ездить в Милан, а тут же записать новую песню. Но в этот зал он спускается все реже, все реже берет в руки свою любимую гитару...

Клаудия Мори теперь не снимается, Адриано говорит, что не хочет, чтобы жена работала, у нее много дел дома. Дети — их у Адриано и Клаудии трое — уже подросли. Старшая — шестнадцатилетняя Розита — даже помолвлена, и не с кем-нибудь, а с наследником цирковой династии Орфеи — владельцев знаменитого цирка...

Иронизируя над книгой Челентано, критика сравнивает ее с мемуарами Кассиуса Клея: подобно знаменитому боксеру, Адриано тоже все время утверждает, что он «сильнее всех», что он «самый-самый».

Весьма проницательным мне кажется следующее суждение о книге: «Бывший пролетарий-католик прячет под слащавой риторикой свой страх перед обществом, которое он не понимает и которое ему чуждо».

Вопрос о том, в чем причина — вернее, причины — успеха Челентано, пытаются выяснить самые серьезные представители литературы и искусства. Их мнения опубликовал недавно журнал «Эспрессо». «В чем успех Челентано? Это очень просто объяснить. Дело в том, что он очень талантлив и обладает теми качествами, которые все (или почти все) хотели бы иметь: экстравагантностью, оптимизмом, верностью «маленьким» чувствам среднего итальянца... А кроме того, Челентано — яркая индивидуальность, хотя только делает вид, что идет против течения. А это все синонимы успеха» (Энцо Биаджи). «Он наделен тем родом хитрости, который состоит в том, чтобы даже недостатки выдавать за достоинства, за положительные качества человеческой личности... К тому же он настолько комичен в своем стремлении то ли в шутку, то ли всерьез вечно вылезать вперед, что невольно вызывает симпатию» (Оресте Дель Буоно). «Спрашивать, хорошо ли поет Челентано, все равно что задавать вопрос, великая ли актриса Брижит

Бардо во времена ее расцвета. Отчасти причина его успеха в его песнях. Но главное, наверное, в другом — в том, что публика себя с ним отождествляет. Челентано — бедняк апулиец, добившийся успеха в Милане; Челентано — сексуальный символ, немножко вульгарный и неотесанный; Челентано — повседневный здравый смысл, он обожает семейный очаг, маму и молодую жену, хотя иногда и позволяет себе некоторые авантюры. А потом Челентано немножко «крестный отец» и немножко глава клана» (Умберто Симонетта).

Ну что ж, попробуем подытожить, в чем же причины феномена Челентано. Самобытность, яркая индивидуальность, высокий профессионализм, техническое мастерство, доведенное благодаря долгому опыту работы до совершенства; сам фактор долголетия славы, к которой за четверть века просто-напросто привыкли несколько поколений итальянцев; сочетание славы эстрадного певца с известностью киноактера, общение со зрителем, слушателем одновременно с экрана кино, экрана телевизора, по радио, с дисков и кассет; способность мгновенно улавливать настроения, устремления массовой молодежной аудитории; умение казаться «таким, как все» и вместе с тем являть живой пример жизненного успеха; простая, всем понятная строгая мораль, не расходящаяся с проповедью приходского священника; обращение к добрым чувствам, вера в любовь, справедливость, мир между людьми. И кроме того, несомненно, деловая хватка, здравый смысл, трезвый расчет, осторожность. Вот сколько секретов у одной «звезды»!

●

И возвращаясь к нашей дискуссии о кинокомедии. Что же, может, мы ратуем за то, чтобы у нас были свои Челентано? Конечно же, нет — в том смысле, что нам, разумеется, ни к чему подражания чуждым образцам и примерам. И, конечно, да — в том смысле, что нам нужны актеры и певцы такой яркой индивидуальности, такого высокого профессионализма. И мы обязаны их искать — на эстраде, в драматических театрах, самодеятельности, а найдя — холить и лелеять, создавать им оптимальные условия для работы, как можно чаще давать возможность появляться на экране. Сценаристы и режиссеры должны работать специально на них, критика — не обходить их своим вниманием.

А пока мы ищем и растим своих «звезд» (или же размышляем над тем, почему их так трудно найти и вырастить), почему бы нам не смотреть почаще фильмы того же Челентано?! Почему не купить хотя бы его мюзиклы «Юппи-Ду» и «Безумец Джеппо», которые наверняка лучше его новых лент, где он не поет и не танцует?! Чем больше будет фильмов и песен Челентано, тем скорее спадет ажиотаж вокруг его имени, тем точнее определит зритель свое отношение к популярному итальянцу, вернее оценит его настоящее место в массовом искусстве наших дней.

Синерама

ГДР

Секция теории и критики Союза работников кино и телевидения (в голосовании участвовали пятьдесят ведущих кинокритиков республики) отметила премиями критики 1984 года следующие картины: как лучший фильм студии ДЕФА — «Остановка в пути» (режиссер Франк Байер, экранизация известной советским читателям повести Германа Канта); как лучший телевизионный фильм — «Мартин Лютер» (режиссер Курт Вет); как лучший детский фильм — «Мориц в афишной тумбе» (режиссер Рольф Лозанский).

Лучшими исполнителями ролей признаны Сильвестр Грот и Михаэль Гвиздек.

Особые призы присуждены документальным фильмам «Гунди Гундерман» (режиссер Рихард Энгель, телевидение ГДР) и «Воспоминание о ландшафте» (режиссер Курт Тетцлаф, ДЕФА).

Лучшими зарубежными фильмами, демонстрировавшимися на экранах ГДР в прошедшем году, названы: «Вокзал для двоих» (СССР, режиссер Эльдар Рязанов), «Пропавший без вести» (США, режиссер Коста-Гаврас) и «Агония» (СССР, режиссер Элем Климов).

М. Семенов

США

Известная нашему зрителю как исполнительница главной роли в фильме Джерома Робинса и Роберта Уайза «Вестсайдская история» американская актриса Натали Вуд, погибшая в 1981 году при невыясненных до сих пор обстоятельствах, вновь появилась на экране. Режиссер Дуглас Трамбел закончил работу над картиной «Мозговая атака». Внезапная смерть актрисы и нежелание автора заменить ее потребовали внести определенные коррективы в первоначальный сценарий — это значительно удлинило срок производства фильма.

«Мозговая атака» — фильм научно - фантастический, но главное в нем — не пресловутые «спецэффекты», которые становятся самоцелью при съемке многих подобных голливудских лент, а актуально прозвучавшее предостережение против использования новейших научных достижений в антигуманных целях, против приспосабливания их для массового оболванивания нации.

...Сотрудники научного отдела некой крупной американской фирмы — Лилиан Рейнольдс (Луиза Флетчер) и Майкл Брейс (Кристофер Уолкен) создают электронное устройство, с помощью которого точнейшим образом регистрируются нервные реакции человека в различных ситуациях. Главная ценность нового изобретения состоит в том, что ученые могут искусственно вызывать эти реакции, моделировать желаемые психологические состояния, создавать у людей иллюзию переживания тех или иных ощущений. Иначе говоря — манипулировать поведением людей, ставить под контроль не только их чувства и мысли, но и здоровье и даже саму жизнь.

Как же будет использоваться это изобретение, действие которого сравнивают с действием стратегического оружия? Рейнольдс и Брейс предназначили его для целей преподавания и для индустрии развлечений, однако их детищем заинтересовались военные. И вопреки воле ученых, которые уже не властны над судьбой своего аппарата, директор фирмы Алекс Терсон открывает доступ к нему военному специалисту доктору Марксу — разумеется, никого не посвящая в эту тайну.

Лилиан Рейнольдс, страдающая сердечным недугом, не выдерживает перипетий борьбы за право гуманного использования достижений научной мысли: очередной приступ оказывается для нее смертельным. Но, умирая, Лилиан подробно и тщательно регистрирует свои ощущения с по-

мощью изобретенного ею устройства. Обнаружив впоследствии эту запись, Майкл решает «проиграть» на себе процесс ухода из жизни, чтобы до конца выяснить возможности аппарата. Однако Терсон запрещает ему эксперимент и под этим предлогом избавляется от слишком упрямого сотрудника.

Случайно Майкл узнает, что доктор Маркс уже начал с помощью нового электронного устройства опыты по «промыванию мозгов», которые ведутся под кодовым названием «Мозговая атака». С помощью своих друзей и жены Карен, работающей инженером в этой же фирме (ее и сыграла Натали Вуд), Майкл приостанавливает опасные и далеко идущие эксперименты. Победа пока остается за ученым...

Н. Александрова

ФРГ

«Если бы у нее был только ее голос, она все равно могла бы разбивать сердца», — слова Хемингуэя стали эпиграфом к фильму «Марлен», поставленному режиссером Максимилианом Шеллом. Картина, показанная в рамках последнего кинофестиваля в Западном Берлине, повествует о жизни и творчестве известной актрисы Марлен Дитрих.

Интересно, что идея снять такую ленту возникла не у режиссера, а у самой Дитрих, которая познакомилась с Шеллом в начале 60-х годов во время их совместной работы на фильме Стэнли Креймера «Нюрнбергский процесс». По мнению режиссера, в картину помимо фрагментов из старых фильмов и фотографий Дитрих должны были войти несколько новых эпизодов с ее участием. Но актриса наотрез отказалась сниматься. И в произведении, которое на киносмотре в Западном Берлине называли «фильм-интервью» или «фильм-диалог», звучит только ее голос. Дело в том, что после долгих переговоров Шелл заключил контракт на сорокачасовую беседу с Дитрих, которая и легла в основу полнометражного документального фильма.

В картине один за другим демонстрируются фрагменты из наиболее популярных лент с участием Марлен Дитрих. Зритель видит ее первые роли в немых фильмах, вновь восхищается ее Лолой в «Голубом ангеле» и Эми Джолли в «Марокко». Эти кадры дополняются старыми фотографиями. Вот Марлен-манекенщица, танцовщица, скрипачка... Далее следует хроника, запечатлевшая холодный прием, оказанный Дитрих реваншистами в 1960 году в Западном Берлине (как известно, в годы фашизма она покинула Германию), и — теплую встречу в 1964 году в Москве, куда она приезжала на гастроли.

Но, по мнению критики, не менее увлекателен и рассказ актрисы о своей жизни, ее

Марлен Дитрих

воспоминания о людях, встречах, событиях. На вопрос Шелла, что она думает о фашизме и войне, Дитрих ответила: «Мы хотели, чтобы война поскорее закончилась. Когда она началась, мы ничего не понимали в политике, но были против нацизма. Мы узнали о концлагерях, о замученных детях! Когда вам рассказывают об убийстве детей, о сотнях тысяч невинных жертв, не нужно мужества, чтобы решить, на чьей вы стороне...»

Как пишет западногерманский еженедельник «Шпигель», сегодня 80-летняя Марлен Дитрих не любит смотреть старые

картины со своим участием («Они глупые и пошлые»), не любит фотографироваться («Меня слишком много снимали»), не любит, чтобы вмешивались в ее жизнь («Моя частная жизнь не имеет никакого отношения к моей работе; никто не смеет в нее вмешиваться»). Она также не любит вспоминать о прошлом («Я не интересуюсь прошедшим, не занимаюсь поисками «утраченного времени». Я всю жизнь работала, снималась в фильмах. И сейчас для меня существует настоящее — то, что нужно делать сегодня и что нужно будет делать завтра»). Актриса увлекается путешествиями, любит телевидение, много читает...

Рецензенты отмечают, что несмотря на обилие документов «Марлен» — не исчерпывающая история жизни актрисы, а автобиографический очерк. Такое мнение разделяет и режиссер Максимилиан Шелл.

Н. Кукушкин

Чехословакия

Двухсерийный игровой фильм «Горькая осень с запахом манго» — совместная постановка, осуществленная Телевидением Индии и пражской киностудией «Баррандов», при участии швейцарской фирмы «Плеэй филм». Режиссер картины с индийской стороны — Басу Бхаттачария, с чехословацкой — Иржи Секвенс. В центре произведения — личность Джавахарлала Неру; его поездка вместе с дочерью Индирой в Чехословакию осенью 1938 года, накануне позорного Мюнхенского соглашения.

Картина озвучена на трех языках: чешском, английском и французском; ее собираются дублировать на хинди.

Первоначально Иржи Секвенс и чехословацкий индолог доктор Краса намеревались снять короткий документальный фильм о пребывании Неру в Праге, о его реакции на мюнхенский сговор лидеров Запада с нацистами. Авторы собрали богатый фактический материал, встречались с людьми, которые помнят Неру. Конкретные очертания замысел принял в 1981 году, когда Секвенс встретился с известным индийским режиссером Басу Бхаттачария, который согласился принять участие в работе над картиной.

«Горькая осень с запахом манго» — своего рода «фильм в фильме». Действие ленты развивается на разных временных уровнях. Анна, режиссер из Чехословакии (ее играет Яна Шульцова) приезжает в Индию снимать документальную ленту о Неру. Она обращается за консультацией на студию короткометражных фильмов, ей начинает помогать молодой режиссер-документалист Радж (в этой роли снялся художник-постановщик Бомбейского телевидения Амрит Пал). Вместе они собирают материалы, относящиеся ко времени пребывания Неру в Чехословакии, путешествуют со съемочной группой по местам, связанным с жизнью и деятельностью великого сына индийского народа.

Съемки картины проходили в Чехословакии, во Франции, в Швейцарских Альпах, а также в Индии — в Сринагаре, Агре, Бомбее и Дели.

Ю. Корчагов

«Горькая осень с запахом манго», режиссер Иржи Секвенс (фото из журнала «Кино», Чехословакия)

Ираклий Квирикадзе

Робинзонада, или Кристофер Хьюз — мой английский дедушка

— Кристофер Хьюз...
— Не помню такого.
— Англичанин...
— А, это тот, который убил Нестора Ниорадзе?
— Нет, он не убивал.
— Как же...
— Это Нестор убил Кристофера.
— Да, путаная история...
— Давно это было.
— А Сусанна?
— У нее был ребенок от англичанина.
— Так кто кого убил?
— Не помню.

Из бесед стариков, сидящих под орешником на деревенской площади.

Анкетные данные
Имя: Кристофер.
Фамилия: Хьюз.
Национальность: англичанин.
Год рождения: 1891.
Место рождения: Лондон, Ист-Энд.

Несколько штрихов к портрету

Из воспоминаний Аграфены Сихарулидзе, восьмидесяти лет, бывшей учительницы

— Двадцатисемилетний Кристофер Хьюз появился в нашей деревне (Грузия. Верхняя Гурия. Деревня Сио) перед самой революцией. Слегка полноватый, высокий, отнюдь не рыжий и веснушчатый, как многие представляют себе английского мужчину-джентльмена. Кристофер был черноволосым и черноглазым. Волосы набриолиненные. Имел тяжелый подбородок. Он нравился женщинам. Тяжелые мужские подбородки в те времена были в моде. Я совершенно молоденькой девушкой увидела его впервые...

Приезд

Гулиев Альберт Георгиевич, семидесяти трех лет. Коллекционер почтовых открыток

— Вот фотографии пароходов, которые курсировали между Одессой и Батуми. Из Англии Кристофер Хьюз приехал в Одессу. А из Одессы одним из этих пароходов прибыл в Батуми.

— Но мог же он прямо из Англии приплыть в Батуми? Ведь в те времена англичане проявляли чрезвычайный интерес к Батуми. Вся бакинская нефть перекачивалась в Батуми, строили порт, набережную. Множество английских торговых фирм, банков, магазинов... Даже на ваших открытках видно, какое обилие английских реклам в городе.

Под увеличительным стеклом

Почтовые открытки и рекламы начала века из коллекции Гулиева А. Г.

«Европейская специальная шапочная мастерская Эдуарда Хаймса. Принимаются заказы, имеется постоянный выбор всевозможных шапок, разных зимних и летних фуражек, а также дамских шляпок и муфт. Батуми, ул. Лермонтова, 8».

«Торговый дом Булл и Браун. Работы мозаичные и мраморные. Батуми: телефон — 716».

«Бухгалтерские классы, учрежденные И. Макиот-Дэвис».

«Центральная корсетная фабрика Джейн Фрай. Фабрика снабжена большим выбором новейшего покроя английских корсетов, лифов, бюстгалтеров (нагрудники)-прямодержателей, а также имеется большой выбор корсетных материй».

«Оружейный магазин Джона Гейзли. Ружья, револьверы, принадлежности для правильной охоты».

Автор (голос)

Тяжелый подбородок — боксерский подбородок. Это тоже традиционный атрибут английского мужчины. Но по расхлябанной походке, в которой совершенно отсутствовала координация движений, нетрудно было догадаться, что Кристофер Хьюз — не боксер. К тому же он был близорук. Носил очки с толстыми стеклами. В них он чем-то отдаленно смахивал на актера Гарольда Ллойда.

Фотография Кристофера Хьюза

Хьюз сидит на стуле. Он прижался животом к спинке стула. Пиджак расстегнут. Ноги вытянуты вперед. На лице легкая небритость, глаза устремлены на женщину, которая стоит рядом и, улыбаясь, смотрит в зеркало, висящее над головой Хьюза.

Лицо молодой женщины мы видим в зеркальном отражении.

Автор (голос)

— Это Сусанна Ниорадзе, моя бабушка. Она ныне жива и в свои восемьдесят три года обладает крутым нравом. Она способна огреть меня палкой, выструганной из корневища орешника, палкой, которую я так боялся в детстве и побаиваюсь до сих пор...

Фотография Кристофера Хьюза и Сусанны Ниорадзе медленно растворяется, уступая место дремлющей в кресле старухе. На глазах пенсне. Дужка пенсне скреплена голубой изоляционной лентой, поверх нее накручены суровые катушечные нитки. Упомянутая ореховая палка покоится в складках черной юбки.

Календарь

Лето 1918 года. Июнь месяц. 26-е число. Восход солнца в 5 ч. 45 мин. Температура в градусах Цельсия +27,7

В этот год, в этот день, в этот час и минуту в Батумском порту пришвартовался пароход «Принц Виктор». На нижней палубе стоял молодой мужчина с набриолиненными волосами. На нем был белый парусиновый наряд служителя Королевского телеграфного агентства. Медные гербовые пуговицы блестели в лучах восходящего солнца. Два кожаных чемодана, рулон холста, подзорная труба в чехле.

Вопрос

— Почему он приехал в Грузию?

Ответ

— Об этом наш рассказ.

Автор

Монолог, объясняющий начало нашей истории

— Взгляните на карту мира. Найдите на ней Англию. Город Лондон. А теперь найдите Индию. Город Дели.

Лондон начала века — это туман, двухэтажные омнибусы, Букингемский дворец.

Дели — это жара, рикши, сладостные струны ситары, невыразимо печальные глаза танцовщиц.

В конце прошлого века был изобретен телеграф. Вскоре и телефон.

Лондону необходимо было иметь телеграфно-телефонную связь с Дели, а через Дели со всей Индией, крупнейшей колонией Англии.

Была построена Королевская телеграфная линия, которая проходила через множество стран Европы и Азии и соединяла Лондон с Дели.

Линия работала чрезвычайно исправно.

Рекламный фильм (снятый в 1923 году по заказу Королевского телеграфно-телефонного агентства)

Улыбающиеся лица девушек-телеграфисток, соединяющих абонентов.

Телеграфные столбы в пустыне.

Натягиваются провода над горными ущельями.

Улыбающиеся лица джентльменов, говорящих по телефону.

Индиец в белой чалме, с опаской слушающий голос по телефону.

Линейные смотрители, сбивающие снег с проводов.

Линейные смотрители на лыжах, на верблюдах, идут пешком вдоль линий.

Автор (продолжает)

— Часть этой линии проходила по территории Грузии. Английские линейные смотрители прибыли на жительство в грузинские города и деревни.

Они тщательно охраняли целостность телеграфных столбов, меняя их в случае порчи, выхода из строя, попадания молний и других незапланированных стихийных бедствий.

Вспышка молнии (явно бутафорская)

В темноте яркая вспышка. Виден силуэт электрика сцены, который держит два конца электропровода, соединяет их и рождает вспышку «молний». Другой рабочий сцены машет листом железа, создавая грохот.

Автор (продолжает)

— Бедствия были не только стихийные. Так, например, на Балканах и в Иране местные жители срывали телеграфные провода и вили из них мосты через горные речки.

Слава богу, в Грузии такого не делали. Конечно же, высококачественная английская проволока иногда манила глаз, но врожденная порядочность грузинского крестьянина не позволяла срывать провода и использовать их на мелкие хозяйственные нужды.

Хотя однажды в районе Бахмаро недосчитались семи телеграфных столбов. Но об этом разговор особый. Причина их исчезновения остается тайной. Как, кстати, и многое другое из того, что будет происходить на отрезке Королевской телеграфно-телефонной линии, находящемся в ведении Кристофера Хьюза, англичанина, прибывшего в гурийское село Сио в 1918 году, 26 июня, вечером, на извозчике.

Батумская извозчичья биржа

Объявление

«Батумская извозчичья биржа считается одной из лучших бирж Грузии. Изящные коляски-фаэтоны в две лошади украшают собой и оживляют

город. Предоставляют все удобства и сравнительно дешевый способ передвижения...

Каждый за очень недорогую плату может сесть в фаэтон и убедиться в справедливости всего изложенного».

Календарь

Июнь месяц. 26-е число. Полдень. +32 градуса по Цельсию

Кристофер Хьюз стоит перед зданием извозчичьей биржи. Он смотрит на бумажный лист, где записан адрес конечного пункта его путешествия. «Сио», — говорит он, наклонившись к решетчатому окну кассы. Его понимают. Берут с него деньги. Дают билет. Указывают на стоянку фаэтона-коляски, отправляющегося в деревню Сио.

Батумское отделение Королевского телеграфного агентства

За час до отправления фаэтона Кристофер Хьюз побывал в Батумском отделении агентства.

В большой комнате множество шкафов. На шкафах гирлянды фарфоровых изоляторов. Пусто. Чей-то голос из соседней комнаты:

— Вот эту арию он поет, когда умирает.

Голос начинает неумело петь итальянскую арию.

Кристофер слушает, морщится, смотрит в окно. Виден пустой пляж. Какой-то мужчина в белом костюме и шляпе бросает своей собаке палку. Собака с лаем бросается в воду. Звучит итальянская ария.

— Где я могу видеть мистера Скроуги? — вопрос в соседнюю комнату.

— Он гуляет с собакой.

Ария на мгновение прервалась. Кристофер вновь посмотрел в окно.

Прогулка по пляжу с мистером Скроуги

Начальник Батумского отделения Королевского телеграфного агентства, пятидесяти пяти лет

— Два дня тому назад произошло нечто непонятное... На море появился кит. Вот там...

Мистер Скроуги показал на спокойные воды Черного моря.

— Собралась огромная толпа. На глазах людей кит выбросился на пляж. Он тяжело дышал, медленно шевелил невероятно большой пастью. Его пытались столкнуть назад в воду. И я пытался... Но наши усилия оказались тщетными, сдвинуть кита хоть на сантиметр к морю нам не удалось. Он лежал весь день. Вечером он издал звук, словно вздохнул, и закрыл глаза.

Мистер Скроуги бросил палку в воду, и собака вне себя от восторга с лаем бросилась ее доставать.

Кристофер Хьюз вышагивает рядом с мистером Скроуги, внимательно слушает его. Они проходят мимо трех персов, сидящих в шезлонгах. Персы безмолвно, бесстрастно смотрят на море.

— Почему он выбрал такой необычный маршрут? Весело резвился в водах Атлантики, где-то у мыса Доброй Надежды, потом вошел в

Гибралтар, Средиземное море — Босфор — Черное море — Батумский пляж?.. Вчера он еще лежал тут...

Мистер Скроуги показал на развороченное место...

— Батумцы фотографировались на его фоне...

Фотография батумского кита

Альберт Георгиевич Гулиев улыбается улыбкой, которую могут понять только страстные коллекционеры. Она означает: «А у меня это есть». Альберт Георгиевич роется в альбомах и достает открытку.

Нарядные батумцы — грузины, армяне, персы, греки — позируют пляжному фотографу. Женщины держат белые зонтики, дети смотрят в аппарат, не мигая, круглыми от удивления глазами. Огромное, многотонное океанское чудище высится над ними, вызывая трепет и страх. Смельчаки взобрались на черный холм и оттуда машут фотографу.

Автор (возвращаясь к основной теме)

— Контракты заключались на пять лет. Жили английские телеграфисты в провинциальных городах и селах Грузии. Зимой в мороз, летом в жару ежедневно обходили участки протяженностью в пятнадцать-двадцать километров, тщательно обследуя каждый столб, каждый фарфоровый изолятор, каждый провод, по которому проносились тысячи голосов...

Местные жители угощали их хлебосольно и щедро. Англичане пили виноградную водку — запасы шотландского виски, увы, быстро кончались, приходилось переходить на чачу.

Сцена из спектакля «Вчерашние»

(в постановке Театра имени Ш. Руставели)

За длинным столом на венских гнутых стульях сидят представители грузинского провинциального общества. Обедневший дворянин с женой, зажиточный крестьянин, его семейство, священник, гимназист, несколько офицеров, девицы. Все поют.

Сцена из спектакля «Вчерашние» снимается специально для фильма. В круг веселящегося общества сажается «подсадная утка» — актер в наряде английского телеграфиста. Это не Кристофер Хьюз. Актер пьян, как и все остальные члены застолья. Кто-то тянется к нему со стаканом, он тянется к кому-то со своим стаканом. Поет по-английски, вытянувшись, пьяно, страстно. Грузины поют свое многоголосье. Разносят шашлыки из пенопласта. С подноса падает жареная курица и, ударившись об пол сцены, начинает подпрыгивать резиновым телом (цитата из «Скромного очарования буржуазии» Бунюэля).

Медленно меркнет свет на сцене. Пение затихает в темноте.

Автор (продолжает)

— Лунными ночами грузины тащили на своих плечах полуживые английские тела, укладывали их в кровати, тушили свет в комнатах, арендованных Королевским телеграфным агентством для своих представителей.

Оставшись в одиночестве, английские телеграфисты шептали обрывки грузинских слов, только что выученных за пиршественным столом: «Мравалжамиер», «аллаверды», «сациви».

В небе мерцал серебристый диск луны.

Луна

Небесное светило, находящееся на расстоянии 384 400 километров от Земли

Холодный свет проникал в комнаты, освещая одинокие кровати. Телеграфисты глядели на Луну тоскливыми пьяными глазами.

— Мун! Му-у-ун!

Раздавался вопль одиночества.

Утро

В разных уголках Грузии. Кадры хроники. Опорные пункты Королевского телеграфного агентства

Телеграфисты тщательно бреются. Чистят ботинки, высокие, до колен. Насвистывают. Застегивают френчи на фирменные пуговицы. Выходят на работу парадно, с торжественным достоинством английского джентльмена.

Кажется, им не хватает лишь сигары во рту, стека в руке, монокля в глазу и чистокровного арабского скакуна, на котором они совершат утреннюю прогулку вдоль телеграфных столбов.

Автор (голос)

— В действительности же они были выходцами из бедных рабочих предместий, задымленных копотью промышленных городов. И покидали они родные края для того, чтобы отслужить пять лет по контракту, скопить денег и, вернувшись в Англию, купить небольшой участок земли или пивную, или мебельную мастерскую и стать хозяином, иметь свое дело...

Рекламы из английских журналов начала века

Дом на продажу, с уютным садиком.

Дама с цветочной лейкой, улыбаясь, предлагает купить дом.

Мужчина с усами а ля Сальвадор Дали держит кружку пива.

Господин в поварском колпаке предлагает купить ресторан.

Мультипликационные цыплята, вскочив с блюда, запели гимн во славу ресторана «Ватерлоо».

Слон спит на кровати мебельной фирмы «Пенерин»

Автор (голос)

— А может, просто пропить эти «большие деньги», пожить с месяц вольготно, с шиком одеться, девочек водить в лучшие рестораны, поить их шампанским и платить за все: за музыку, за разбитую посуду... И, растратившись в пух и прах, вновь завербоваться на пять лет смотрителем телеграфных столбов в какой-нибудь дыре где-то между Лондоном и Дели.

Грузия. Сонные уши

Просека в горном массиве. Виден ряд телеграфных столбов, уходящих далеко за горизонт.

Вышагивать каждый день двадцать километров — занятие утомительное. Уставшие смотрители садились в тени гудящих столбов, прикладывали к ним свои уши и засыпали.

Видения уносили их в далекую страну, где жили их семьи, где ждали их невесты, где ночью горели газовые фонари, гуляли красивые женщины. Такие желанные здесь, в чужой стране.

Кстати, о красивых женщинах!

В три месяца раз вдоль линии Лондон — Дели с остановками в городах и селах, где находились опорные пункты английских смотрителей, ехал фаэтон с четырьмя женщинами. Усталые от постоянной тряски по бездорожью, они прихорашивались, подъезжая к очередному пункту, указанному на карте их маршрута. Это были посланцы отдела «Рождественские подарки и другие развлекательные программы» при Королевском телеграфном агентстве.

Автор (голос)

— Иногда «фаэтон любви» запаздывал, иногда вовсе не приезжал. Смотрители негодовали, но продолжали верно служить своему агентству... О, как далеко от них была Англия!..

Одно маленькое утешение!!!

Просим обратить на него ваше внимание. Вскоре оно будет иметь большое значение в нашей истории

Королевское телеграфное агентство во всех странах, где проходила линия, закупило землю вокруг каждого телеграфного столба в радиусе трех метров.

Во Франции, Австро-Венгрии, Румынии, Грузии, Иране, Афганистане окрестность около столба в пяти-шести шагах была английской землей, английской окрестностью. Сделано это было для того, чтобы вести земельные работы, рыть ямы, менять столбы и так далее, не спрашивая разрешения у местных властей.

Английские телеграфисты радовались, глядя на куст, растущий рядом со столбом, считая его английским кустом. Если полевая мышь рыла нору рядом с кустом, то мышь была английской полевой мышью. Если на куст садилась ворона, то и она была английской вороной. Но, перелетев на соседний куст, она переставала быть английской вороной и становилась вороной французской, афганской, грузинской.

Несколько новых штрихов к портрету Кристофера Хьюза

Внешне, как мы уже отмечали, он отдаленно смахивал на актера Гарольда Ллойда. С той разницей, что знаменитый комик немого кино, попадая в нелепые экранные ситуации, выходил из них победителем, у Ллойда всегда было на лице выражение «простака-победителя», выражение же лица у Хьюза — «простака-неудачника».

Единственное, что Хьюз умел хорошо делать, это запускать в небо «воздушных змеев». В детстве он бегал по пустырям лондонского Ист-Энда и с восторгом следил, как парят они в воздухе, раскрашенные в яркие цвета.

Он делал лучших «змеев» Ист-Энда.

«Змеи» Хьюза вызывали всеобщую зависть. Они могли с неба пикировать вниз к земле и затем вновь взмыть вверх, совершая сложные фигуры высшего пилотажа.

Хьюз был чемпионом ист-эндских пустырей.

Изготовьте своего собственного «змея», запустите его в небо, и вы поймете Хьюза.

Во время рассказа о «воздушных змеях» мы видим на экране Кристофера Хьюза, демонстрирующего нам, как из двух бамбуковых палок, холста, крепкого шнура можно изготовить самого простого «змея». Орудуя ножницами и клеем, комментируя свои действия на английском языке, он действительно быстро сооружает его.

...Разбежался, выпустил из рук свое творение, которое взвилось вверх и начало парить, создавая ощущение радостного покоя на гурийских холмах, где снимается этот эпизод.

Автор (голос)

— Он мечтал быть летчиком, но врожденная близорукость помешала ему воевать в первой мировой войне под флагом английского военно-воздушного флота. Четыре года провалялся он в окопах, в грязи, в тифозном бреду, в малярийной лихорадке. Вернулся с фронта с осколком в голове, с тоской по воздушным полетам, так и не поняв, зачем воевал, с кем воевал.

— Ты нужен Англии! Ты нужен королю! — сказали вернувшемуся с войны Хьюзу.

— Готов служить! — ответил он и завербовался в смотрители Королевского телеграфного агентства. Хьюз был чрезвычайно исполнителен. В нем горел гений служения приказам, уставам, параграфам. Отметим два качества характера: с одной стороны, романтик, наивное дитя, готовое днями напролет запускать в небо «воздушных змеев», с другой стороны, дотошный служака, готовый сам стать телеграфным столбом и пропустить через себя провода, лишь бы Королевская телеграфная линия работала бесперебойно, без помех ныне и во веки веков!

Он был необщительным человеком. За два года деревня ни разу не смогла заманить его на пирушки, будь то празднество по случаю сбора винограда или просто случайное мужское застолье, неожиданно разгоревшееся под звуки гармоники. От всех этих приглашений Кристофер вежливо отказывался. В отличие от его предшественника, краснощекого толстобрюхого раблезианца Джона — заводилы всех кутежей — нового телеграфиста деревня не очень-то любила, но дети его боготворили. С ними он был дружен.

Каждому сделал он по «змею», научил запускать и управлять ими в воздухе.

Змеиный бум

Воспоминания Аграфены Сихарулидзе

— Мне было пятнадцать лет, но я как маленькая бегала с мальчишками вслед за Хьюзом, когда он запускал в небо свои «этажерки» — так называл он цветные квадраты, которые парили в воздухе. Они были разрисованы фигурками драконов.

В замедленной съемке

По гурийским холмам бежит Хьюз, близоруко щурясь сквозь толстые стекла очков. За его спиной на длинных нитях караван «воздушных змеев». Ватага мальчишек и девчонок бежит за Хьюзом.

А по ночам небеса окрашивали цветные фейерверки. Кристофер Хьюз был мастером бенгальских огней. Порох, смола и что-то еще неведомое перемешивалось, поджигалось и с грохотом и шипением взмывало в ночную мглу. Разноцветные гирлянды нависали над гурийской деревней, салютуя Хьюзу, а также мальчишкам и девчонкам, стоящим на вершине холма.

Догорающие огни спускались в сады, огороды, дворы деревни, возмущая местных жителей, вызывая гневные разговоры о пожарах.

— Это же холодный огонь! — говорили дети своим родителям, без страха беря в руки цветные брызги.

Первый поцелуй

Автор представляет Аграфену Сихарулидзе, восьмидесяти лет

— Аграфена Сихарулидзе — старинная подруга Сусанны Ниорадзе, моей бабушки. Заслуженная, орденоносная школьная учительница. Увлекалась в молодости парашютным спортом, вместе с Сусанной Ниорадзе служила во время Отечественной войны в знаменитом женском полку ночных бомбардировщиков, ныне партнер бабушки по карточным играм и походам в оперу. Так как Сусанна Ниорадзе не терпит никаких расспросов о Кристофере Хьюзе, своем первом и единственном муже, то утечка информации идет из уст Аграфены Сихарулидзе, которая за флакон духов, зарубежный детектив, букет фиалок («О, если бы ты видел розы, которые дарил мне Валерий Чкалов!») согласна рассказать все, что помнит она о Кристофере Хьюзе.

— Однажды во время фейерверка, — повествует Аграфена, — я побежала за падающим с неба огнем, мне всегда хотелось поймать на ладонь догорающие искры. Они падали то в речку, то в кусты, и мы, дети, гонялись за ними. И вот в темноте в кустах я налетела на целующуюся пару. Твоей бабушке было семнадцать лет. Я увидела ее в объятиях Хьюза. Я была младше ее на два года и помню, как я завидовала их поцелуям... Потом я видела на чайных плантациях, это были первые чайные плантации в Верхней Гурии, китаец Цин Лю высадил кусты. Я помню этого китайца. Странный белобрысый старец в голубом шелковом кимоно...

— Аграфена, в кимоно ходили японцы, и не о Цин Лю, а о Хьюзе расскажи...

— Да, да... на чайных плантациях я видела, как Хьюз полз на чет-

вереньках, не поднимая над кустами головы, а ему навстречу тоже на четвереньках ползла твоя бабушка на тайное свидание. В деревне встречаться им нельзя было. Я единственная была посвящена в их дела....

— Аграфена, а как вы общались с Хьюзом, ведь ни ты, ни бабушка не знали английского...

— Я не общалась с ним, я стояла на карауле их тайных встреч, а у них был свой язык любви.

Аграфена смеется и смотрит снисходительно на автора — глупец, что ты понимаешь в любовной азбуке.

Ален и письмо египетской танцовщицы

— Ранним утром, когда туман только-только начинал сходить с полей, Хьюз отправлялся на осмотр телеграфных столбов. Насвистывая, шел долгие мили до последнего столба своей смотровой зоны. Там он иногда встречался с другим англичанином, телеграфистом соседней зоны. Кристофер и Ален вежливо здоровались друг с другом, обменивались двумя-тремя фразами и расходились.

Но если Ален был нетрезв, такое иногда случалось, он заводил долгие разговоры об йоркширских коровах, которых разводил до войны, о жене, которая продала коров и сбежала со священником их деревенской церкви за неделю до его возвращения с фронта. Вспоминал он египетских девочек времен службы в Каире. В офицерском клубе, где он был кельнером, девочки эти исполняли танец живота. Одна из них по имени Тахия была к нему неравнодушна.

Ален садился на траву у столба, приглашал Кристофера посидеть на их «английской земле», доставал из кармана письмо, которое прислала Тахия в далекую Грузию из далекого Каира, и читал вслух. В сто первый раз, будто впервые, Кристофер слушал, наперед зная, при каких словах Ален начнет лить пьяные слезы и целовать письмо.

— Тахия, девочка моя, — говорил Ален, — повремени еще два года, и ты больше не будешь танцевать перед этой офицерской сволочью. Я приеду и увезу тебя в Англию!

...Надвигалась гроза мировой революции. В России шла гражданская война.

А два служителя Королевского телеграфного агентства, затерянные в горах, не ведали, что творится в мире.

Один думал о красивом животе египетской танцовщицы, другой о юной грузинке Сусанне Ниорадзе, которая страстно целовалась с ним в кустах можжевельника, на чайных плантациях, у развалин старой церкви и сводила его с ума запретами и табу на свое упругое семнадцатилетнее тело.

«В России революция. Вся Россия на ножах»

А. Веселый

В Грузии, в Верхней Гурии, в деревне Сио, в доме Лаврентия Зосимовича Мгеладзе торжественно-печально закапывали в землю мраморный бюст императора Николая II.

На этом странном ритуале присутствовали шестеро мужчин и одна женщина. Мужчины были изрядно пьяны и называли себя: «Мы — последние монархисты», женщина называла себя: «Я — жрица дзелквовой рощи».

Лаврентий Зосимович Мгеладзе — зажиточный крестьянин. Проработал несколько лет приказчиком в трикотажном магазине в Батуми. Потом ездил с цирком, был наездником, читал стихи в клетке со львом, этим был известен на курортах Черноморского побережья, бросил поэзию, вернулся в деревню, скупил коров, землю, занялся виноградарством. Каждое утро пил стакан виноградной водки, давал деньги под проценты, ловко используя свои авантюрные способности, стал хозяином деревни Сио. Присматривался в Батуми к ликерному заводу, желая купить его. Решился было, но тут грянула революция. Инстинкт подсказал Зосимовичу, что наступают смутные времена и с ликерным заводом надо повременить... Весть об отречении Николая II воспринял трагически. Лаврентий Зосимович считал «звездным часом» своей жизни встречу с царем в Ливадии. Николай II, страстный фотограф, узнав, что в Ялте выступает декламатор, читающий стихи в клетке со львом, пожелал сфотографировать его.

В Красногорске, в Центральном государственном архиве кинофотодокументов под инвентарным номером... (Автор, к сожалению, не помнит номера) находятся несколько альбомов. В эти альбомы фотограф Н. Романов вклеивал свои фотографии. Как будто бы видел я среди них и снимок клетки с сонным старым львом и Лаврентием Зосимовичем Мгеладзе.

Став денежным человеком, собственником стада породистых коров, табуна лошадей, нескольких отар овец, он приобрел мраморный бюст Николая II и установил его во дворе своего дома.

Лаврентий Зосимович не признавал меньшевиков, опасался большевиков, чувствовал, что почва ускользает из-под ног.

Серафима — «жрица дзелквовой рощи» — была новоявленным другом Лаврентия Зосимовича. Она не имела возраста. Под копной густых вьющихся рыжих волос скрывалось лицо. Голос глухой, простуженный. Она слушала шум листвы в роще, где росли многовековые дзелквы. Сквозь листву к ней приходили голоса мертвых. Они сообщали ей о важных событиях, которые будут происходить в жизни ее многочисленных клиентов. Это она услышала голос, требовавший вырыть яму, залить ее жидким коровьим навозом, бросить туда золотую монету и опустить бюст Николая II.

Лаврентий Зосимович, во всем подчиняющийся услышанным ею голосам, созвал друзей-монархистов, и вечером, когда в Батуми входили красные полки 11-й армии, во дворе Мгеладзе под грушевым деревом совершался обряд захоронения.

Лица собравшихся были серьезны и печальны. Голова российского императора медленно погружалась в навозную жижу.

Губы Серафимы шептали: «Возродись, возродись, возродись».

Все повторяли за ней: «Возродись, возродись, возродись».

Всех ждал торжественный ужин.

Авария

Оставим на время «последних монархистов». Вскоре один из них станет важной фигурой в нашей истории. Вернемся к Кристоферу Хьюзу, который во время очередного обхода телеграфной линии обнаружил, что около деревни сорваны провода. Словно чья-то большая острая бритва полоснула по ним, и они разом рухнули на землю. Он с ужасом представил себе Британскую империю, стоящую у онемевших телеграфных аппаратов, кричащую в телефонные трубки, молчаливые и безответные. Стиснув зубы, соединял он Лондон с Дели. Под вечер его тело гудело от усталости, руки были в кровавых ссадинах, но он был горд собой, он, никому не известный телеграфист Кристофер Хьюз, устранил национальную катастрофу.

Через несколько дней перед изумленным взором Хьюза предстал обрубленный телеграфный столб. Лишь верхний край его с фарфоровыми изоляторами висел в воздухе, как крест, как распятие, возносящееся к небу.

Кто совершил это злодеяние?

Длинноухий мул тащит по извилистой тропе новый столб.

Хьюз с лопаткой в руках брел за ним, по извилистой горной тропе. Подозрительно разглядывал лица встречных. Все они приветливы, пастух предлагает свои услуги, крестьянин с горой хвороста на плечах улыбается ему, семейство местного знахаря вышло из леса с охапкой лечебных трав и цветов, вежливо здороваются.

Но кто срубил столб? Кто сорвал провода? Ведь кто-то из них.

Шотландские стрелки

Кристофер Хьюз не знал, что незадолго до появления красных полков на Черноморском побережье, в городах Батуми и Поти, высадилась дивизия шотландских стрелков, прибывшая на поддержку меньшевистского правительства Грузии.

Меньшевики, теснимые 11-й армией, обратились за помощью в Лигу наций. Лига послала шотландцев. Спасители прибыли в юбках. Целыми днями маршировали они на набережных под унылые звуки волынок. Стрелки в клетчатых юбках выглядели и грозно и смешно.

Кинооператор фирмы «Патэ» представляет кадры кинохроники

Мы извиняемся за качество пленки

Батумская набережная. Шотландский парад. На белом коне гарцует полковник. Под белым шатром стоят представители местной власти. Мужчины в черных тройках, у дам лорнеты, шляпки с цветами на полях, дети в матросках. Городская толпа. Мужественные лица шотландцев. Клетчатые юбки.

Автор (голос)

— Вскоре мощный вал 11-й Красной армии смешал стройные ряды марширующих полумужчин-полуженщин. Они поспешно взобрались на свои корабли и отбыли к далекому туманному Альбиону, прихватив с собой местных меньшевистских лидеров и представителей английского

Королевского телеграфного агентства, грузинская зона которого совершенно вышла из строя.

Разладилась, прервалась линия Лондон — Дели.

Телеграфисты, разбросанные по городам и деревням Грузии, были оповещены о досрочном окончании срока их службы, и все они прибыли на побережье, кто в Батуми, кто в Поти, с чемоданами, сундуками и прочим личным и казенным имуществом. Это был побег. Большевики наступали на пятки. Шум-гам стоял на пристанях приморских городов.

Вскоре все стихло.

Недолгую тишину нарушили медные трубы оркестров.

В города и деревни входили красные полки.

Красные знамена, транспаранты, плакаты, гирлянды, трибуны, митинги.

Началось установление Советской власти в Грузии.

По вине пьяного почтальона

Крутит педали колес велосипедист. Громко поет пьяную песню. Мчится вниз по пригоркам.

...О Кристофере Хьюзе в суматохе забыли. Депеша, которая была ему послана, с приказом явиться в Батуми утонула в реке вместе с пьяным почтальоном, упавшим с моста. Почтальон этот обслуживал несколько гурийских деревень. В тот день он привез радостную весть богатому виноторговцу, отцу шестерых девочек. В Кутаиси жена его разрешилась мальчиком.

Виноторговец напоил почтальона, и тот свалился с моста в воду. Взмокшая депеша три дня лежала в кармане утопленника на дне реки, потом она всплыла со вздувшимся телом и медленно поплыла вниз по течению, удаляясь от Кристофера Хьюза, который в свою очередь удалялся от депеши, вышагивая вдоль никому уже не нужных телеграфных столбов.

Исчезновение Алена

Кристофера удивляло, что он перестал встречать Алена, с которым он было сдружился. Кристофер написал ему записку: «Где ты? Что с тобой? Буду в четверг. Жди». Прикрепил записку к пограничному столбу между его и Алена осмотровыми зонами. Ален не пришел. Не было его и в следующий четверг.

Агитатор

Когда Кристофер вернулся в деревню, он увидел на площади грузовик. На борту стоял человек и громко, с пафосом что-то говорил по-грузински. Деревенские жители сгрудились около грузовика и молча слушали говорящего. Кристофер заметил за спиной оратора развевающиеся на ветру полотнища с рисунками. На одном был изображен рабочий, которого обвивал гигантский змей. На голове змея — цилиндр с красно-синими полосками английского флага. Надпись: «Гидра империализма хочет задушить рабочий класс». Рядом другой рисунок. Рабочий

вырвался из объятий змея, наступил на него своими тяжелыми ботинками и занес меч. Надпись: «Мы отрубим ей поганую голову».

Кристофер не понимал речи оратора. Не разбирал грузинских надписей. Но змей с цилиндром из английского флага возмутил его чрезвычайно. Кровь ударила в голову. Что могло быть более оскорбительным для англичанина, чем вид огнедышащей гадины с английским головным убором? Откуда ему было знать, что для гурийских крестьян понятия капиталист-иностранец, эксплуататор, мучитель, душитель были неразрывно связаны с недавней английской интервенцией, английскими флагами на головах марширующих стрелков.

Расталкивая слушателей, Хьюз пробрался к грузовику, взобрался на борт, схватил полотнище своими сильными руками и разорвал его на части, вырвал клок с цилиндром и, размахивая им, прокричал в ухо оратору:

— Не позволю оскорбление чести Великой Британии!

Опешивший оратор не понял, что хочет этот человек, почему он прервал его — агитатора, рассказывающего о международном положении молодой Советской республики, почему разодрал агитрисунок.

— Кто он такой? — спросил агитатор.

— Английский телеграфист! — ответили агитатору.

Кристофер повесил кусок полотнища перед дверьми своей комнатки, лег, не раздеваясь, на постель, но не смог заснуть. Всю ночь к нему стучались, он слышал голоса, но двери не открыл.

Под утро пошел сильный дождь. Потолок в нескольких местах протекал. Кристофер подставил таз, жестяные банки. Перезвон капель усыпил его.

Дождило целую неделю. Промокший, возвращался он с осмотра, запирался в комнате и делал новых «воздушных змеев», разрисовывал их красно-синими полосками английского флага. Ожидал солнечных дней.

Первое появление Нестора Ниорадзе

Однажды под вечер Хьюз услышал голоса. Выглянул в окно и увидел трех мужчин, прыгающих через лужи. Они бежали к дому.

— Кристофер Хьюз?

— Да.

Человек, который задал вопрос, был высок, широк в плечах, на груди его красовался красный бант.

— Я Нестор Ниорадзе, председатель деревенской коммуны!

Человек говорил на плохом английском, но Кристофер понимал его и был рад слышать впервые за долгие дни родную речь. Бог с ним, с произношением.

— Вы говорите по-английски?!

Человек не ответил, посмотрел мимо Хьюза в глубь комнаты, увидел на стене портрет короля Георга и пару боксерских перчаток, оставленных Джоном, бывшим до Кристофера смотрителем линии.

— Сколько вы весите, Хьюз? — неожиданно спросил Ниорадзе.

— Девяносто...

— Де-вя-нос-то! — растянул Ниорадзе. — Я вешу девяносто восемь? Вас это не страшит?!

— А почему это должно меня страшить?

— Я на целых восемь килограммов тяжелее вас!

— Ну и что?

— Нет, ничего. Просто восемь килограммов — это большое преимущество.

— Вы что, хотите со мной драться?

— Почему бы и нет!

Наступила пауза. Ниорадзе подошел к боксерским перчаткам.

— А вы владеете боксом? (Ниорадзе подбирал вежливую форму обращения, но по-английски у него получилось: «А вы умеете бокс?»)

— Когда-то умел!

Хьюз посмотрел на Ниорадзе и прочел в его глазах вызов. Принял этот вызов.

— Но могу и сейчас...

— Очень хорошо! Давно не надевал перчатки...

Пришедшие с Ниорадзе смотрели то на портрет короля, то на «воздушных змеев», то на мокрые следы от своих калош.

— А где будем? На улице дождь? — спросил Хьюз, натягивая на руки перчатки.

— Да прямо здесь...

Девяностокилограммовые мужчины встали друг перед другом в классические боксерские стойки. Комната сделалась маленькой. От первого же удара Ниорадзе Кристофер треснулся задом об пол. Это было неожиданно для него.

— Я бью крепко! — запоздало предупредил Ниорадзе.

Кристофер молча встал и принял исходную позицию. Ниорадзе улыбнулся. Но вот перчатка Хьюза прошла мимо рук Ниорадзе, попала в лицо. Ниорадзе пошатнулся, налетел на стол. Медная миска долго позвякивала, упав на пол, а Ниорадзе уже бил глухую защиту Хьюза. Девяностокилограммовые мужчины ожесточились. Они взмокли, улыбались странными, застывшими улыбками.

Прошло три минуты. Один из зрителей, предупрежденный Ниорадзе, что он должен глядеть на часы и дать знак, вскочил и крикнул:

— Время!

Нестор и Кристофер сели на стулья. Англичанин расстегнул форменную куртку, грузин стянул рубашку с тела, оголив сильный торс.

— Еще раунд? — спросил Нестор.

— Хоть два...

Вновь стойки. Вновь удары. Нестор стал теснить английского телеграфиста, стал метать его от стенки к стенке. И вот Кристофер вновь упал, губа кровоточила, но он все-таки встал. Нестор как-то нехотя, после паузы, во время которой он будто раздумывал, стоит ли бить, ударил, и Кристофер, с треском рассекая холст «воздушного змея», рухнул и застыл.

— Время! — закричал секундант.

Нестор наклонился, поднял Кристофера. Дотащил до стула и усадил. Облил его водой из кувшина. Кристофер открыл глаза.

— Вы пришли сюда, чтобы бить меня?

— Да.

— За что?

— За мировую пролетарскую революцию.

Сказав это с пафосом, Нестор, обессиленный, сел на пол, тяжело дыша, растирая ушибленную переносицу.

Кристофер взял со стола очки, надел их и сквозь толстые стекла удивленно посмотрел на человека, который обвинил его в чем-то непонятном.

— Ты его узнаешь? — Нестор указал на одного из своих спутников.

Кристофер только сейчас узнал агитатора с грузовика.

— Он ночи не спит, с ног валится, разъезжает по деревням, агитируя за новую жизнь, новую веру, а ты рвешь плакаты... Кто ты такой, что...

Кристофер не дал договорить.

— Я не знаю вашу новую веру. Я не знаю ваших плакатов. Но я никому не позволю оскорблять Великую Британию.

Нестор молча потянулся к рассыпанным по полу сигарам. Поднял одну, надкусил хвост сигары, порылся в карманах брюк, вынул коробок спичек, прикурил, протянул другую сигару Кристоферу.

— Ты сидишь здесь, как мышь в норе. Куришь дорогие сигары, пускаешь дым из ноздрей, и чихать тебе на то, что творится в мире...

— Я не знаю, с чем едят эту вашу мировую революцию. И знать не хочу, и плевать на нее хотел...

Нестор глубоко затянулся. Ничего не ответил на грубость. Затянулся еще и еще раз. Потом встал, надел рубашку, мокрую от пота, длинный до пят резиновый плащ. В дверях повернулся к Кристоферу, сидящему на стуле.

— Я был в Великой Британии, — сказал он с подчеркнутой почтительностью, — учился там ветеринарному делу и правилам хорошего тона. Сегодня мы поговорили по-джентльменски. Завтра, если ты не соберешь свои вещи и не уедешь отсюда, я пинком в зад вышвырну тебя... Ясно...

Кристофер не шелохнулся. Правый глаз его затек.

Опера

На сцене Тбилисского оперного театра декорация испанского городка. Черепичные крыши, увитые виноградом балконы. Стоят «испанцы» и поют: «Тореадор, смелее в бой...» Кармен, обмахивая себя веером, солирует в хоре.

Камера медленно отъезжает от сцены. Медленно панорамирует по ложам. Останавливается на лицах двух старых женщин. Это Сусанна Ниорадзе и Аграфена Сихарулидзе. За ними в полумраке ложи виден Автор. Слышны голоса «испанской» толпы, восторженно встречающие тореадора, идущего на бой с быком.

...Улица современного Тбилиси. Трогается машина «Жигули». На заднем сиденье старые женщины. За окнами машины проспект Руставели, бронзовая скульптура музы перед филармонией, памятник поэту Бараташвили. Проезд машины сопровождает музыка Жоржа Бизе из только что слышанной оперы «Кармен».

Старые женщины молчат. Молчит водитель — Автор.

Машина остановилась около подъезда.

— Поднимешься? — спрашивает Сусанна Аграфену.

— Поеду домой. Я устала... — отвечает Аграфена.

Сусанна выходит, помогая себе палкой, той самой, из орехового корня.

Автор хочет выйти помочь ей.

— Не надо, я сама поднимусь... — говорит Сусанна.

Идет к подъезду, большая, грузная, величавая. Скрывается.

Автор оборачивается к Аграфене:

— Скажи, пожалуйста, в той истории драки Нестора с Кристофером Хьюзом Нестор знал об отношениях Кристофера и Сусанны?

— Вряд ли... Он появился в деревне, когда Сусанна уехала в Кутаиси учиться. Она поступила на бухгалтерские курсы... Вряд ли что мог знать ее брат о Хьюзе.

Песенка о грустном кондитере

Утром Кристофер вынул служебное ружье, которым не пользовался в течение трех лет, и пошел на обход линии, напевая детскую песенку о грустном кондитере, живущем на необитаемом острове, где каждый день выпекал он вкуснейший торт и ел его в одиночестве и в слезах. У песенки был смешной припев, Кристофер громко повторял его, вышагивая по деревенской улице, поднимаясь вверх по холмам, пробираясь сквозь ежевичные заросли, двигаясь вдоль телеграфных столбов.

Алена не было. Записка висела чистым листом, дождь смыл с нее все буквы.

«Сойдет синяк с глаза, съезжу к Алену», — подумал Кристофер.

...Около дома стоял грузовик. Большой плакат с двумя мускулистыми рабочими, бьющими молотом по наковальне, развевался на ветру. Нестор Ниорадзе и его вчерашние спутники курили около грузовика.

— Мы тебя ждем! — Нестор указал рукой на агитатора. — Он едет в Батуми, отвезет тебя!

Кристофер захохотал.

— Это что, приказ?

— Приказ!

— Я не подчиняюсь приказам ветеринара, так как нахожусь на службе не у ветеринарной революции, а у Королевского телеграфного агентства, и только его приказы являются для меня законом!

— Послушайте, Хьюз, у меня нет времени состязаться с вами в остроумии, садитесь в машину и уезжайте.

— Я никуда не уеду.

— Хьюз, не размахивайте вашим ружьем перед моим носом, иначе

я вас свяжу веревкой. Для этого у меня достаточно сил. Вам все упаковали, не забыли даже портрет любимого короля! Садитесь, Хьюз, в кузов!

Кристофер заглянул за борт грузовика, увидел кованый сундук и рейки «воздушных змеев». Он отбежал от машины и вбежал в дом. Пустая комната, забытая миска в углу комнаты, голый пружинный матрац кровати и керосиновая лампа на подоконнике.

Кристофер обескураженный, растерянный вернулся к грузовику.

— Что все это значит?

— Кончилось время английского телеграфного агентства. Садитесь в кузов!..

Кристофер поднялся на грузовик. За ним последовали остальные.

— Я провожу вас до соседней деревни! — сказал Нестор.

Грузовик тронулся. Полотнища транспарантов надулись, как паруса. Один сорвавшийся конец бил по лицам. Агитатор поймал его и стал укреплять. Кристофер глядел на телеграфные столбы, медленно проплывающие мимо него.

Побег

...Неожиданно Кристофер вскочил и ловко спрыгнул с грузовика на дорогу. Упал, но через секунду, прихрамывая, побежал к вершине холма, сжимая в руке ружье... Это случилось так мгновенно, что никто не среагировал на его побег. Все смотрели на удаляющуюся фигуру. Но вот грузовик остановился. Ниорадзе, агитатор и другие бросились вдогонку. Кристофер бежал сквозь колючие кусты. Вот столб! Он прижался к нему, повернулся и увидел преследователей.

Когда они приблизились, Хьюз выстрелил в воздух.

Преследователи остановились.

— Ты что, рехнулся?

Запыхавшийся Нестор медленно шел к столбу.

Кристофер громко засмеялся.

— Я в Англии.

Кристофер толкнул дулом ружья большой камень, лежащий у столба, откатил его на несколько шагов.

— За этим камнем — Англия!

Нестор, не обращая внимания на слова Кристофера, шагнул за камень.

— Назад! — закричал Кристофер. И выстрелил.

Нестор отскочил.

— Что за чушь?

— Это Англия! Дорогой ветеринар, распакуйте мои вещи, и вы найдете там документ, где сказано о том, что земля вокруг телеграфного столба куплена Англией на все время. Так что я здесь хозяин!

Нестор, не зная, как реагировать на слова Кристофера, сел на землю. На грузинскую землю, скрестив ноги рядом с пограничным камнем. Он достал платок и стал вытирать взмокший лоб...

— Что он говорит? — спросили его спутники.

Нестор перевел слова Кристофера.

— Такой закон есть. Я знаю о нем! — подтвердил агитатор и тоже устало сел на землю.

— Все это чушь! Но у него ружье. Не устраивать же нам перестрелку...

Грузины замолчали. В тишине было слышно шуршание травы на ветру. Пограничный конфликт застыл в ожидании решительных действий.

Кристофер громко запел «Старый марш английских стрелков».

Ниорадзе встал.

— Ладно, Хьюз! Будь в своей Англии! Но знай, в деревню ты не вернешься!

Председатель коммуны и его спутники стали спускаться с холма к дороге. Кристофер видел, как они подошли к грузовику, сгрузили сундук, «воздушных змеев», о чем-то поговорили, потом подняли сундук и понесли его вверх.

Вещи молча сложили около камня. Ушли.

Кристофер остался один.

Английский остров на суше

На листке папоротника сидела краснокрылая бабочка. Кристофер глядел на нее бессмысленно и тоскливо. Бабочка взлетела и полетела в Грузию. Кристофер оглядел свою малую английскую территорию. Что делать? В голове не было никаких мыслей.

Под вечер прошло стадо коров, звеня колокольчиками. Одна из коров со вздутым от молока выменем встала около столба и начала мочиться, щедро орошая английскую землю. Едкий запах мочи долго не испарялся, раздражая ноздри Кристофера. Он вынул из кармана патроны, пересчитал их. Их тридцать штук. Объявлять войну? Кому? Этим негодяям, выселившим его из дома? Надо было запереть дверь изнутри, забаррикадироваться и стрелять в каждого, кто сунул бы нос в комнату: «Мой дом — моя крепость!», — а он безропотно сел в грузовик.

Волна гнева за свое слабодушие подхлестнула Кристофера. Он вскочил на ноги. В нем забурлила древняя кровь Хьюзов, кровь доблестных английских воинов, участников крестовых походов за освобождение гроба господня, участников множества других битв на суше, морях, океанах, где Хьюзы дрались, как львы. Английские короли награждали их орденами, а один Хьюз был удостоен чести сидеть по правую руку от Эдуарда Блистательного на пиру после Эйвонского сражения. Эдуард возвел его в пэры Англии, но на другое утро вражеское ядро оторвало голову пэра. Все Хьюзы помнят его и клянутся его именем.

Кристофер поднял ружье: «В деревню! Я отворю свой дом!» Издав клич, он побежал. Острая боль в ушибленном колене остановила его, он, прихрамывая, пошел вниз к деревне. Но боль не охладила его пыл.

На дверях дома висел замок.

Хьюз с третьей попытки выбил плечом дверную доску. Вошел в комнату, зажег лампу и лег на голые пружины кровати. Ружье поло-

жил на грудь. Дверь была открыта настежь, ночные бабочки кружились вокруг лампы. «Утром соберу мальчишек и принесу сундук». Незаметно для себя он заснул.

Путешествие из Грузии в Англию на железной кровати

...Проснулся Кристофер от яркого солнечного света. Первое, что он почувствовал, — отсутствие ружья. Затем, что кровать его плывет по воздуху. Кристофер рванулся, но толстая веревка сдержала его рывок. Четверо мужчин несли кровать по тропе, ведущей к вершине холма. Рядом шел Нестор Ниорадзе. Заметив, что Кристофер проснулся, Нестор улыбнулся.

— Я же просил вас не возвращаться в деревню?

Кристофер молчал.

— Что, неудобно было спать на английской земле?

Кристофер молчал.

— Сейчас у вас будет кровать!

Тропа вилась среди колючих ежевичных зарослей.

Усталые мужчины поставили свою ношу и вошли в кусты освежиться кислой ягодой. Кристофер смотрел, как они срывают ее, веточка спелых черных плодов раскачивалась над его головой, у него ссохся рот. Нестор сорвал и поднес их к лицу Кристофера. Сам того не желая, Кристофер открыл рот, и ежевичные ягоды посыпались в гортань...

— Скажи, Нестор, у вашей революции нет других занятий, кроме как изгонять меня из деревни?

— Есть. Их множество!

— В чем же я провинился, за что она так жестоко обходится со мной?

— Разве жестоко?! Не слезая с кровати, вы из Грузии прибываете в Англию!

Кровать вновь была поднята. Несколько изгибов тропы привели процессию к телеграфному столбу.

Нестор остановил «носильщиков» и вежливо спросил:

— Вы позволите пересечь границу Англии?

— Вы человек с юмором, Нестор!

Поставив кровать и срезав веревки, мужчины отошли за камень. Нестор оглянулся, потер ушибленную переносицу и громко сказал:

— Линия Лондон — Дели на территории Грузинской республики аннулирована! Все телеграфисты отбыли в Англию!

Кристофер подскочил. Будто большая оса ужалила его.

— Врете, Нестор! Я вам не верю! Вы просто наслаждаетесь своей силой и издеваетесь надо мной. Вы мстите мне за то, что я разорвал ваши лозунги, за то, что я обругал вашу революцию!

— Хьюз, я вам сказал свое слово. Линия аннулирована. Делайте то, что считаете нужным. Но чтобы ноги вашей не было в деревне!

Пейзаж после битвы

Грустные размышления английского телеграфиста

Нога опухла. Тупая, ноющая боль мучила Хьюза. Он лежал на крова-

ти у телеграфного столба, созерцая гурийский пейзаж с горами, лесами, виноградниками, далекими деревнями, белыми церквями.

Что это за страна — Грузия? Он никогда не думал, не обращал внимания, не пытался сблизиться с этим народом. Он не принимал приглашений на их свадьбы, за четыре года он ни разу не спросил, как по-грузински «здравствуй»! Когда в дом его приносили щедрые дары здешней земли — виноградные гроздья, инжир, спелый гранат, он сухо благодарил, указывая, куда положить корзину или бутыль. Дети и те со временем перестали сопровождать радостным щебетанием его молчаливые пробеги с «воздушными змеями». Запуск их, его единственное страстное увлечение в жизни, проходил в одиночестве. Он не сделал ни шагу, ни полшага к этим людям, к их песням, которые они пели стоя в давильнях, голыми ступнями ног давя виноград, он ни разу не остановился возле этих давилен, а его звали, протягивали стаканчик молодого вина... Не видел он их усталых лиц, не знал об их горестях, невзгодах, бедности. Однажды по улице деревни с грохотом проехал броневик, потом промчалась конница. У всадников на груди красовались красные банты, как у Нестора Ниорадзе. Толпа выгнала на деревенскую улицу какого-то человека, сорвала с него золотую цепочку с часами, раздела человека и обмазала дегтем, обсыпала куриным пухом, деревня смеялась...

В тот день у Кристофера попросили пустить в небо фейерверк. Ночью кто-то стрелял. В огороде убили человека с красным бантом на груди...

Зачем убили? Что праздновали? Чему салютовали?

Кристофер не знал и не очень-то стремился узнать. Единственный раз он заинтересовался этими людьми, когда увидел английский национальный флаг на голове змеиного чудища.

Разодрав чудище, вырвав клок английского флага, он навлек на себя гнев их революции в лице местного ветеринарного врача Нестора Ниорадзе — председателя первой деревенской коммуны.

Сейчас, лежа с распухшей ногой на кровати, Кристофер хотел разобраться во всем этом...

Юное девичье лицо Сусанны появилось и исчезло во время его горестных размышлений. Что он о ней знал? Только имя — Сусанна. Он не знал даже, куда и зачем она уехала. Он смотрел в подзорную трубу, стоя у окна своего дома, когда она садилась в рейсовый фаэтон. Она оглянулась и послала в его сторону прощальный поцелуй. Провожающие подумали, что это прощание с деревней, но только он, скрытый за занавеской, и девочка по имени Аграфена знали тайный смысл этого жеста.

Видения вновь вернули его в тот день, когда толпа гнала перед собой человека, обсыпанного куриным пухом.

Лаврентий Зосимович Мгеладзе в курином пуху

«Последний монархист» смотрел, как горит дом, любовно выстроенный им, обставленный мебелью, выписанной из Бельгии. Огонь лизал французские шпалеры, трескались столовые сервизы из севрского фарфора,

дымила граммофонная труба, факелами взлетали пластинки, горела коллекция папах из бухарского каракуля, корежилась увеличенная фотография из журнала «Нива», где хозяин дома улыбался мраморному бюсту Николая II.

Это был мимолетный взгляд на горящий дом.

Жители деревни Сио рвали векселя и долговые бумаги.

Голый человек в курином пуху с глазами чуть навыкат молча смотрел на толпу.

Кто-то не порвал, а пришлепнул ко лбу Лаврентия Зосимовича долговую бумагу. Другие последовали его примеру.

Груши от Нестора

Ночью Хьюз не спал. Над ним летали мерцающие фосфорным огнем светлячки. Утром грузинские дети принесли вареную кукурузу, сыр, бутыль вина, сочные желтые груши.

— Нестор прислал! — сказали дети, и Кристофер понял их. Он раздал им «воздушных змеев». Из сундука достал подзорную трубу и клетку с механическим соловьем, который запрокидывал голову и свистел.

Дети смеялись, слушая соловья, смотрели в трубу, удивляясь многократно приближенному миру.

— Нестор! — закричал мальчик, глядящий в трубу.

Кристофер взял у него трубу и посмотрел в сторону, куда указывал мальчик.

На пыльном дворе спаривали лошадей. Конь покрыл кобылицу. Нестор что-то кричал. Несколько мужчин держали кобылицу, которая вырывалась из объятий коня. В клубах пыли то исчезал, то появлялся силуэт Нестора. Вот он, отдав какие-то приказы, ушел со двора. Труба Кристофера следила за ним до моста, под который подводили новую опору. Нестор скинул одежду и вошел в воду. Сильное буйволиное тело напряглось, и он сдвинул тяжелую махину опоры.

...Весь день Кристофер наблюдал за Нестором. Видел его в разных местах деревни. Всюду он что-то делал, чем-то командовал.

Выдержка из «Утра Батума»

Газета меньшевистского толка, до установления Советской власти выходила под названием «Вечерний час Батума». Номер 153, июнь 1922 года

«Наш корреспондент указывает на то, что в селе Сио с неудержимой силой развивается процесс разложения и деморализации. Разобрав земли, вырезав скот, крестьяне готовятся к войне друг с другом по принципу каждый против всех. Действия председателя коммуны Нестора Ниорадзе ведут к бессмысленному хаосу, всеобщей нищете и поножовщине».

Групповой портрет

Жители деревни Сио стоят в три ряда (верхние ногами на длинной скамье) перед домом с вывеской «Столовая Красной коммуны». Посреди Нестор Ниорадзе.

Фотограф с большим деревянным аппаратом на треножнике дает команду: «Внимание, снимаю!» Все застыли.

Стоп-кадр.

Английский флаг

Кристофер Хьюз вывесил на телеграфном столбе английский флаг. Итог его размышлений о ситуации, в которой он оказался, был таков: «Не сдаваться!»

Он не поверил в слова Нестора Ниорадзе об аннулировании линии Лондон — Дели. Ревностный служака жил в нем, требовал подчинения строгим инструкциям Королевского телеграфного агентства. Устав гласил: «Несмотря ни на какие помехи, непредвиденные обстоятельства, будь то землетрясения, наводнения, извержения вулканов, смена властей на местах, смотритель обязан в первую очередь следить, держать в исправности свой линейный участок».

Исправность зоны — превыше всего!

И как бы смешно и нелепо ни выглядело со стороны его пребывание у телеграфного столба, он не сойдет с этого последнего рубежа.

«Не сдаваться!» Надо продолжать обходы линии, но этот неистовый председатель коммуны запретил ему ходить по «грузинской земле».

Хьюз заметил стадо ослов, которых гнал погонщик мимо его прибежища. Хьюз окликнул его.

Погонщик был удивлен, увидев человека на кровати посреди гурийских холмов.

Хьюз отдал несколько своих вещей, сделка состоялась. Кристофер приобрел осла-трехлетку.

Назвал его Мой Пятница.

Хьюз чувствовал себя Робинзоном Крузо на необитаемом острове с той только разницей, что Робинзона окружала водная стихия, а остров Хьюза находился среди суши.

Ночи были теплые, звездные. Он смотрел на яркие хвосты метеоритов, сгорающих так близко над головой, что, казалось, протяни руку, и пришельцы далеких галактик, пролетевшие миллиарды километров, упадут на ладонь.

Просыпался он от жужжания диких пчел.

Иногда белесый утренний туман обволакивал кровать, было зябко, Хьюз лежал и ждал, когда солнечные лучи растопят густое молоко тумана, темное фырчащее пятно превратится в осла, пасущегося на «территории Грузии».

Однажды, урча и щелкая клыками, из тумана выплыл дикий кабан, обалдело посмотрел на Кристофера маленькими зелеными глазками, крайне удивился джентльмену под пледом, дымящему сигарой. Хрюкнув, кабан оголил два желтых бивня и растворился в белом молоке.

К полудню от тумана оставались маленькие осколки.

Хьюз взбирался на Пятницу, совершал служебные объезды, затем спускался в деревню за покупками.

— Что это значит? — спросил Нестор Ниорадзе, столкнувшись с всадником на деревенской площади.

— Дорогой Нестор, я подчиняюсь вашим приказам! Вы сказали, чтобы нога моя не ступала по «грузинской земле». Как видите, ослиные ноги, а не мои (мои болтаются в воздухе) ходят по вашей земле. Приказ есть приказ!

Всадник вежливо поклонился и проехал мимо Нестора, который позволил себе рассмеяться только после того, как осел и восседавший на нем Кристофер покинули площадь.

Раз в три дня появлялся Кристофер в деревне, покупал продукты, не слезая со спины верного Пятницы. Загрузившись, уезжал в свою «Англию».

Начались дожди. Хьюз соорудил над кроватью широкий навес. Потом дожди прекратились. Приходили дети, приносили фрукты, слушали трели механического соловья. Иногда Кристофер играл для них на аккордеоне, все вместе смотрели в подзорную трубу.

Прошла неделя, вторая, кончался месяц его «робинзонады». Хьюз стал сознавать нелепость своего положения. Юмор, азарт, чувство молчаливого спора с Ниорадзе: кто кого? Кто упрямее? Кто выдержит условия игры до конца? Кто кому докажет свой принцип? — все, на чем строилась его «робинзонада», — начинало терять смысл.

Ниорадзе вроде и забыл об англичанине или считал, что с уходом его из деревни все стало на свои места.

«Побудет, побудет этот чудак у телеграфного столба и уедет, исчезнет».

Календарь

1922 год. 8 сентября. 8 часов утра. Туман

В этот день, в этот час раздался выстрел.

Громкое эхо прокатилось по гурийским холмам.

Взлетел черный дрозд, потревоженный выстрелом.

У телеграфного столба спал, накрывшись пледом, человек.

Раскаленный свинец прорвал плед, опалил шерсть, ворвался во внутренности спящего, промчался огненной болью от ребер до шейных позвонков.

Улитка ползла по телеграфному столбу. Она была расплющена и превращена в мокрое месиво охладевшим свинцом, кончившим свой смертельный полет в древесине столба.

Слабой, вялой рукой Кристофер Хьюз скинул с лица плед.

В глазах — непонимание случившегося.

Открыл рот — то ли в крике, то ли в шепоте?

Зрачки застыли.

1922 год. 18 сентября. 8 часов утра. Туман.

Зеленые ящерицы

По каменным плитам скользят зеленые ящерицы.

На плитах цветные рисунки.

Женщина со швейной машинкой.

Мужчина с рогом вина.
Мужчина в бурке с белым барашком.
Мужчина и женщина, взявшиеся за руки.
Женщина с гроздью винограда.
Женщина под гранатовым деревом.
Мужчина с саблей.

Это деревенское кладбище, могильные плиты. Такое кладбище мы видели в фильме молодого режиссера Годердзи Чохели.

Разрисованные в стиле наивной живописи плиты сообщают миру, небесам, живым потомкам, случайным путникам, что собрались здесь виноградари, пастухи, воины, пахари, кутилы, девственницы, старухи, утопленники, больные туберкулезом, музыканты, поэты, бухгалтеры, летчики. Над ними бегают ящерицы.

В день поминовения здесь бьют крашеные яйца, капает воск со свечей, льется поминальное вино.

Вот плита с рисунком телеграфного столба. Мужчина с закрученными вверх усами, на голове шляпа — изображает, видимо, иностранца. Ни усов, ни шляпы Кристофер Хьюз не носил, но каменщик, вырубивший его, художник, разрисовавший его, так представили себе англичанина.

«Кристофер Хьюз. 1891—1922 гг.»

Героическая смерть английского телеграфиста

Заметка в газете «Таймс» 1923 года, позже в «Гардиан». Мы не приводим текста заметки, а в «живых картинках» иллюстрируем ее содержание

Холм с телеграфным столбом.

Кристофер с английским флагом в одной руке и с ружьем в другой.

Люди в черкесках поднимаются по склону холма с ружьями наперевес.

Впереди Ниорадзе с красным знаменем.

Красный бант на черкеске.

Крупно — револьвер.

Барабанщик бьет в барабан, задавая ритм атакам красных кавказцев.

Крупно — рука, срывающая кольцо с «лимонки».

Граната летит к вершине холма.

Взрыв.

Дым от взрыва рассеивается. Кристофер Хьюз стоит невредимый, разве что испачкан его белый парадный костюм королевского телеграфиста.

Блестит медь пуговиц с фирменными гербами.

Хьюз стреляет в атакующих.

Рядом со знаменосцем Нестор Ниорадзе. Падает красный кавказец.

Хьюз вновь стреляет.

Падает сраженный знаменосец. Он последним усилием воли целится из револьвера.

Выстрел. Падает Хьюз. Английский флаг накрывает его лицо.

Все эти кадры снимаются «под лубок» с актерскими наигрышами. Хьюз героико-романтичен, у красных кавказцев во главе с Ниорадзе кровожадный блеск в глазах.

Парабола от конца к началу

Автор хочет кое-что объяснить, но тайна гибели Хьюза не будет раскрыта, так как Автор сам еще не знает некоторых подробностей.

Началось все с того, что недавно мне позвонил знакомый из республиканского кардиологического центра.

— Ираклий, помнишь, ты рассказывал смешную историю про английского телеграфиста, который жил в Грузии...

— Ну и что?

— Очень смешная история. Он объявил английской территорию у столба... (Смех в трубке.) Я ее потом пересказывал в нескольких компаниях, огромным успехом пользовалась... Никто не верил, что такое было в действительности. Он ведь твой родственник, то ли дед, то ли кто?.. (Пауза.)

— ...Дедушка, по материнской линии.

— Как его фамилия?

— Хьюз.

— Имя?

— Кристофер.

Знакомый громко повторял мои ответы для кого-то, кто слушал его на том конце провода.

— Ираклий, сейчас с тобой будет говорить человек, который хочет видеть тебя. Он приехал из Англии. Фамилия его Хьюз.

В телефонной трубке незнакомый голос с акцентом, типичным для европейца, изучавшего русский в лингафонном кабинете.

— Здравствуйте! Мое фамилие Хьюз, имя Филипп.

Вскоре я познакомился с молодым врачом-кардиологом Филиппом Хьюзом, который, как я высчитал, был моим троюродным братом. Его дед — родной брат Кристофера Хьюза. Когда Филипп собирался в научную командировку в Союз, в Грузию, семейство Хьюзов велело ему разузнать о «блудном сыне», исчезнувшем в 20-х годах на Кавказе. Филипп имел при себе открытки, которые Кристофер присылал в Англию, вырезки из газет «Таймс», «Гардиан» явно сомнительного содержания и несколько фотографий самого Кристофера.

Филипп собирался съездить на субботу и воскресенье в деревню Сио, навести там справки, сказал об этом своим грузинским коллегам, те познакомили нас.

Сусанна Ниорадзе разглядывает фотографии своего возлюбленного

Под абажуром сидят две старые женщины. Рядом Филипп, Автор, несколько мужчин и женщин. Разливают чай. Мужчины наполняют стаканы вином. Около Филиппа стопка открыток — это послания Хьюза, которые перебирает Альберт Георгиевич Гулиев, старый коллекционер открыток.

Батумский пляж. Отдыхающие в полосатых купальниках начала века.

Батумский порт. Пароходы, парусники.

Военно-Грузинская дорога.

Боржоми. Источник. Толпа курортников в котелках и смокингах.

Тифлис. По Головинскому проспекту идет трамвай.

Тифлис. Коньячный завод «Сараджишвили» (Сараджиева).

Рука Гулиева переворачивает открытку. Английский текст. Внизу подпись: «Ваш Кристофер».

Старая Сусанна смотрит на фотографию молодого Хьюза в солдатской форме времен первой мировой войны.

Филипп, откинувшись на спинку стула, через голову Аграфены Сихарулидзе следит за Сусанной.

Тем же занят Автор.

О чем думает сейчас Сусанна? Что чувствует? Шестьдесят лет спустя встретившись со своим возлюбленным. С первым и, как утверждает семейная молва, единственным мужчиной в ее жизни. Родив от Хьюза дочь, она отдала себя всецело ей и самолетам, на которых летала до войны, во время войны и долго еще после войны...

Иссеченное морщинами лицо не выражало никаких чувств. Может, она и не чувствовала ничего? Шестьдесят лет, такой гигантский срок!

Сусанна летала бомбить ночной Берлин. Я помню бабушкину никелированную кровать, себя больного свинкой, слушающего рассказ Сусанны о том, как она, прыгнув с горящего самолета, опустилась с парашютом в болото. День лежала она на дне болота, дыша сквозь тростниковый стебель. Целый день она видела у самого лица кованые солдатские сапоги, ее, летчицу, искали, но не нашли.

Сусанна была переполнена различными историями своей долгой, непростой жизни. С удовольствием рассказывала она о войне, о воздушных парадах в Тушино, о рекордных прыжках с нераскрытыми парашютами, о швейцарских часах, которые проглотила она и которые тикали у нее в животе год с лишним, о мешках с минеральными удобрениями, которые она, работая в сельскохозяйственной авиации после войны, метала с самолетов в правление колхоза, когда председателем был хапуга и рвач... Некто Одишария.

Рассказывала она сочно, смачно, громко и хрипло гогоча.

Но на тему «Кристофер Хьюз — первая любовь» наложила она многолетнее табу.

Поездка в Сио

Шоссейная дорога вдоль побережья. Потом влево, мимо деревень с белыми оцинкованными крышами. Одолевая один за другим склоны гор, машина взбирается все выше. На этой земле живут трудолюбивые люди.

Золотистые початки кукурузы, красное вино, зеленый чайный лист.

Осень.

Вершится великое чудо, природа дает свои дары.

Филипп смотрит в окно машины. Он сидит на переднем сиденье, жадно разглядывает проносящиеся пейзажи.

Автор за рулем.

На заднем сиденье дорожные сумки, подзорная труба в потрепанном из желтой кожи футляре. Это подзорная труба Кристофера Хьюза. Филипп и Автор выпросили ее у Сусанны.

Англичанин жил в Сио? Не помню

Школьный сторож, который дает перемену, нажимает красную кнопку.

Выбегают дети. Окружают старого сторожа и двух незнакомцев. Один из них явно иностранец. Детям любопытно.

Кто-то громко сказал по-немецки: «Гутен морген».

Все хохочут.

Сторож отводит гостей в дальний угол школьного балкона:

— Англичанин?.. Не помню...

...Буфетчик столовой кричит кому-то в глубину кухни:

— Шалва, я приду сейчас, свожу их к своему отцу...

Отец буфетчика выходит из темноты винного подвала, похожий на бога вина. Старик, босой, в кальсонах, с бутылкой в руках.

— Англичанин? Жил в Сио?

Думает.

...Человек в черном костюме, в галстуке, на котором нарисован футбольный мяч и сделана надпись «Мехико». Местный хореограф.

— Их сейчас трудно собрать. Но вам повезло, завтра день рождения одного из них. Они все соберутся.

...Застолье. Поют семь старых певцов. Голоса слабые от возраста, но со следами былой мощи, вдохновенно ведут сложную полифонию гурийской песни.

Филипп, раскрасневшийся от вин и нахлынувших чувств, слушает их.

Кончилась песня.

— Англичанин? Кристофер Хьюз?

— Это не тот, что стрелял в Нестора Ниорадзе...

— Он не стрелял.

Старики перебивают друг друга.

— Нестора убил Лаврентий Мгеладзе...

— Не помню.

— Как не помнишь?

— И англичанина он же убил.

— В одну ночь.

— Потом много лет спустя Лаврентий вернулся. Помнишь?

— Это вот недавно?

— Как недавно? В пятьдесят пятом или еще раньше.

— В пятьдесят шестом.

Странный пассажир, странная кончина пассажира

Время действия 1956 год

Рейсовый автобус, крытый брезентовым тентом. В 50-х годах такие автобусы назывались «Союзтранс».

В «Союзтрансе» сидит старый человек, на коленях держит деревянный чемоданчик. Дорогая каракулевая папаха надвинута на брови. В автобусе оживленно, несмотря на густые облака пыли, вольно врывающиеся в открытый салон. Лица серебристо-серые. Пыль проникла даже под стекло часов автобуса, стрелки остановились.

На перевале автобус задержался у родника. Все сошли напиться знаменитой богатой кальцием, йодом, фтором, магнием и, что самое главное, холодной-холодной воды.

Старику в папахе первому подали жестяную кружку. Он выпил, оглядел пассажиров, сгрудившихся у родника.

— Что это? — спросил старик. И стал медленно оседать.

Его подхватил водитель автобуса. «Какой тяжелый» — подумал водитель. С головы старика упала папаха, оголился череп. Водитель осторожно уложил старика на траву рядом с родником. Старик не дышал. В руках сжал кружку, не отпускал...

Пассажиры, удивленные, растерянные, смотрели в немигающие глаза старика.

— Умер... — то ли спросил, то ли констатировал факт один из пассажиров.

Не много ли смертей?

Голос автора

— Начали мы эту историю весело, в небе парили «воздушные змеи», ночами взвивались огни фейерверков, влюбленные целовались на чайных плантациях, даже конфликт между героями был анекдотичен. В Грузии, на клочке «английской земли», шел спор между милейшим Кристофером Хьюзом и не менее милейшим Нестором Ниорадзе, под суровой маской которого проглядывала добрая душа. Вспомните, как Нестор посылал еду к телеграфному столбу, как хохотал при виде осла и свисающих ног Хьюза. Конфликт шел к примирению. Женился бы Кристофер на сестре Нестора Сусанне. Народили бы они десяток прелестных детишек-полукровок. Так могло быть, но так не случилось. Жизнь оказалась суровее желанных «счастливых финалов».

При странных, загадочных обстоятельствах были убиты Кристофер Хьюз и Нестор Ниорадзе.

И вот мы показываем вам еще одну смерть, на сей раз человека в каракулевой папахе, которого привезли мертвым в деревню Сио, так как он брал билет до Сио.

Мнимый Байрам-Курбан-оглы

В паспорте было записано: Байрам-Курбан-оглы, рождение — 1879 год. Место жительства — город Баку. Что ему надо было в Сио? К кому он ехал? С кем был знаком?

Старик лежал на носилках во дворе медпункта. В здание его не занесли, так как приехавший из районного центра врач принимал тяжелые роды.

Байрам-Курбан-оглы сжимал в руке жестяную кружку, сцепив неживые пальцы так сильно, что казалось, они припаялись к ней.

В деревянном чемоданчике обнаружили будильник, калоши, резиновый плащ, пиджак, книгу Светония «Жизнь двенадцати Цезарей», детскую куклу, видимо, для подарка, фотографию молодого человека в клетке со львом, большое количество денежных купюр. Под пачками денег лежала тетрадь в синем коленкоровом переплете. Мелким почерком грузинскими буквами были заполнены почти все ее страницы.

По фотографии признали, что это Лаврентий Зосимович Мгеладзе.

В синей тетради записывалась жизнь Лаврентия.

Интересующие меня и Филиппа «темные пятна» в биографии Кристофера Хьюза высветила эта тетрадь...

Синяя тетрадь

Местный хореограф, которого тоже звали Филипп («В честь Филиппа Махарадзе», — объяснил он Филиппу Хьюзу), свел нас с Ильей Ильичом Мгеладзе (бригадир, пятьдесят семь лет). В его доме долго искали синюю тетрадь. Искали в шкафу, потом в сундуке, нашли над кроватью в пыльном картонном ящике.

— Зачем я ее держу в доме, не знаю! Следователь дал мне ее после того, как выяснили все про Лаврентия. Я ее не читал, начал, бросил. (Гримаса на лице Ильи.) Вроде он ко мне ехал из Баку, где скрывался много лет? А может, к кому-нибудь другому? Честно говорю, вначале мне очень хотелось получить деньги, которые после него остались, я доказывал, что я единственный родственник, в Баку у него, как выяснилось, не было никого. Тридцать лет работал один в мастерской по ремонту музыкальных инструментов: дайры, зурны, доли и т. д. Но когда я узнал, что он за человек, и какие дела совершал... Честно говорю, добровольно отказался! Не надо. Жена, дети, внуки — все здоровы. Сам я... дай пять копеек... хочешь английские, хочешь наши.

Автор, Филипп I, Филипп II ищут в карманах.

Илья Ильич сам достает пятак, кладет между пальцев и тут же показывает его согнутым. Отдает внуку: «Пойди постучи по нему молотком», — а гостей зовет к столу.

Маленькая девочка поет красивым нежным голоском. Гости слушают ее.

Серия коротких эпизодов, которые иллюстрируют синюю тетрадь Лаврентия Мгеладзе

Стамбул, 1922 год. Гостиничный номер

Я хочу кончить жизнь самоубийством. Стою на стуле. Моя голова в веревочной петле. Еще мгновение — и я толкну стул. Случайно взгляд падает на зеркало шкафа. Вижу свое отражение. Мне становится смешно. Я, Лаврентий Зосимович Мгеладзе, должен висеть в грязном гостиничном номере на окраине Стамбула, этого жуткого города, где я пошел на дно (боже, как смешно смотреть на себя в зеркало).

Неожиданно ноги мои соскользнули, и я повис в воздухе. Судорожно стал бороться за жизнь, я уже не хотел умирать. Но я не мог крикнуть, позвать на помощь, веревка сдавливала шею, я терял созна-

ние. В последнюю секунду, пока я мог действовать, правая нога нащупала стул, он был свален на бок, я подцепил его левой ногой и подтянул поближе. Я был спасен.

Но этот случай не прошел даром, я не могу с тех пор остановить дрожь в руках.

Я поклялся вернуться в Грузию, в Сио, откуда был изгнан, отомстить Нестору Ниорадзе, бывшему другу, ныне врагу...

Мне стало радостно жить, у меня появилась цель.

...Рука держит револьвер. Ствол револьвера дергается, так как рука дрожит мелкой дрожью.

Мишень. Пули пробивают мишень где-то на периферии.

Я нанял платного убийцу. Это молодой человек, скромный, обходительный по имени Еввул. Национальности непонятной. То ли грек, то ли перс, то ли еврей.

...Портрет молодого человека с густыми курчавыми волосами.

...Ночью удачно перешли границу. Утром смотрю на Сио:

— Как красива моя деревня. Моя?

...В полдень сбежал Еввул. Я остался один.

«Доброе утро, господин Хьюз»

Возвращение в «робинзонаду»

На телеграфном столбе развевается английский флаг.

На кровати лежит Кристофер. Спит.

— Доброе утро, господин Хьюз!

Голос приветствовал на чистом английском.

Кристофер проснулся. Выбрался из пледа. Выглядит он неопрятно. Лицо заросло щетиной. «Робинзонада» наложила на него свой отпечаток.

Хьюз растер мятое лицо. Вконец проснулся.

Перед ним стоял человек с глазами слегка навыкате.

Точнее, перед кроватью стояла лошадь.

«Серая в яблоках», — машинально отметил про себя Хьюз. А на лошади в дорогом, инкрустированном серебром седле сидел человек с глазами слегка навыкате.

Кристофер обратил внимание на руки, держащие повод. Они дрожали, так дрожат руки профессиональных алкоголиков, но значительность фигуры, жестокое выражение глаз, закрученные вверх пышные усы, узкий с горбинкой нос, каракулевая папаха, надвинутая на брови, делали всадника похожим на Осман-бея, героя турецкой войны, чьи фотографии были расклеены на окнах батумских фотосалонов и витринах гостиницы «Версаль». Кристофер в прошлом году посетил Батуми по служебным делам и помнил всеобщий траур по погибшему герою.

— Мое имя Лаврентий Мгеладзе!

Всадник поднял трясущуюся руку к груди и стал расстегивать защитного цвета френч. Пальцы с трудом высвободили пуговицы из петель. Создалась неловкая пауза. Всадник молчал.

Пятница фыркнул. Кристофер скосил на него глаза. Когда он вновь посмотрел на всадника, у того в руках прыгал револьвер.

Кристоферу стало не по себе от этого зрелища.

Лаврентий Мгеладзе, не меняя жесткого выражения лица, бросил револьвер на кровать.

Кристофер подхватил скатывающийся с пледа револьвер, инстинктивно положил палец на курок.

— Оружие делает человека храбрым! — сказал Лаврентий.

Его английский звучал грамотно, почти без акцента.

«Что все это значит? Как это понимать?» — хотел спросить Кристофер. Но всадник выпрямился, стал еще более помпезным.

«...Если не обращать внимание на дрожащие руки», — подумал было Кристофер, как вдруг Лаврентий произнес слова, удивившие Кристофера чрезвычайно:

— Мои далекие предки и ваши далекие предки, Хьюз, узнав о том, что в мире творятся злые дела, пристегивали к поясу меч и отправлялись в путь...

Всадник сделал паузу. Кристофер посмотрел на револьвер. Бельгийская марка, восьмизарядный барабан. В каждое гнездо вложена пуля.

— Обнаружив зло, они рубили его мечом! Или их рубили. И тогда смерть очищала кровью землю...

Лаврентий замолчал. Он вновь стал походить на фотографию Осман-бея с витрины батумских фотосалонов.

Кристофер чувствовал себя неуютно под тяжелым взглядом всадника.

«Что хочет этот человек?»

Большая черная птица с желтым клювом села на куст рядом со столбом и разразилась трелью.

Лошадь тихим шагом стала удаляться от телеграфного столба.

— Ваш револьвер?!

Лаврентий оглянулся.

— Он твой!

Всадник и лошадь скрылись в кустах.

В руках Кристофера остался револьвер с номерным знаком 2056. Кристофер прицелился. Обратил внимание на то, что целится в сторону деревни. «Бах, бах!» — по-детски озвучил он мнимый выстрел. Вспомнил о ружье, отобранном Нестером Ниорадзе. Приятное ощущение вооруженности шло от ладони, которая сжимала рукоятку револьвера.

Появилось желание съездить в деревню.

Он встал. Револьвер не умещался в кармане брюк. Заложил его за пояс, затянул ремень. Холодная сталь будоражила душу, делала ее воинственной.

Мастерская по ремонту восточных музыкальных инструментов

Воображаемое интервью с Байрамом-Курбан-оглы, 1956 год

Маленькая комнатка. Железная печка с длинной трубой через всю комнату. На стенах висят дайры, барабаны, множество струнных инструментов, названия которых автор не знает. Некоторые похожи на грузинские трехструнные чонгури, другие с более крутыми боками, пузатые, типа американского банджо.

На столе мотки струн, гвозди, пилки, зажимы, канифоль, паяльники, куски кожи для натяжки на барабан. Настольная лампа. Патентное удостоверение в рамке. Актриса Любовь Орлова с обложки «Огонька», кнопкой — к стене. Плакат со счастливо улыбающейся парой, которая на вытянутых руках держит сберкнижку. Надпись типа: «Деньги скопили, на курорт укатили». За спиной улыбающейся пары Черное море, пальмы, белый пароход, ресторан на вершине горы.

Под плакатом сидит Байрам-Курбан-оглы, семидесяти лет. Он держит один из неизвестных автору инструментов, настраивает его. Руки старика не дрожат, он умело перебирает струны. Поднимает голову и говорит, глядя прямо в кадр:

— Когда сбежал Еввул и я остался один, мне пришла в голову идея использовать англичанина... для моих целей. Я не мог заплатить ему, так как все деньги украл Еввул, но я понял, Хьюз обиженный человек, и зерно обиды надо взрастить в его душе до ненависти.

Байрам-Курбан-оглы затянул самокрутку из газетной бумаги, пустил густой дым и продолжил:

— Почему я сам не хотел расправиться с Нестором? Мои руки... они дрожали. Если бы я промахнулся, Нестор не упустил бы такого случая, он ходил всегда при оружии... В деревню я войти не мог, каждый меня знал. Неделю караулил, когда Нестор в одиночку войдет в лес... Не входил.

Байрам-Курбан-оглы вновь глубоко затянулся. Дым пускает при разговоре. Привычка заядлых курильщиков.

— Англичанина было легко обрабатывать. Наивным был невероятно... Верил в те картинки, которые я рисовал перед ним.

Вставка

На кровати сидят Лаврентий и Кристофер. Поодаль щиплют траву Пятница и лошадь Серая в яблоках.

— Эти красные дьяволы хотят перевернуть весь мир, разрушить его. И на обломках всего ценного, что есть в этом мире, построить свой мир, со своими законами. Они это сделали в России, в Грузии, завтра это случится в Англии... Они плюют на существующие веками законы, будто их нет вовсе...

Кристофер встрепенулся.

— Нестор уверяет меня, линию Лондон — Дели аннулировали...

Лаврентий подливает масло в огонь:

— Дай ему волю, он аннулирует саму Англию!

Вновь мастерская

Байрам-Курбан-оглы продолжает рассказывать, глядя прямо в камеру:

— При первой встрече я дал ему револьвер и этим ограничился. Потом стал убеждать его, что в Несторе Ниорадзе все от дьявола, я сам в это верил. Револьвер стал жечь ему руки, настал день, когда он сказал: «Я убью его». Хьюз ушел в деревню. Я смотрел в подзорную трубу...

Вставка

Взгляд Лаврентия Мгеладзе через подзорную трубу

На экране большой круг, в котором движутся две фигуры (три фигуры?): Нестор, осел и на осле Кристофер. Цифровые деления круга подзорной трубы сопровождают Нестора и Кристофера, как оптический прицел винтовки. Широкая спина Нестора — прекрасная мишень для выстрела. Лицо Кристофера напряжено. Мы не слышим их диалога.

Мастерская

Байрам-Курбан-оглы:

— Он не решился на выстрел. В один момент я видел, как он вынул револьвер, но тут же спрятал его.

Нестор ничего не подозревал. Ситуация была удачнейшая. Они шли через перелесок к мельнице.

Когда Хьюз вернулся, я не сдержался и назвал его трусом.

Через несколько дней горела столовая Красной коммуны.

Вставка

В кружке подзорной трубы ночь. Но пламя высвечивает всю деревню. Бегут люди. Лошади в испуге мечутся меж людей. Собаки с рычанием носятся за огненными обрывками газет, которые гонит ветер по улицам деревни. Нестор Ниорадзе в водовороте событий.

Мастерская

Байрам-Курбан-оглы:

— Хьюз догадался, что это было делом моих рук!

Байрам-Курбан-оглы поперхнулся дымом самокрутки. Глаза наполнились слезами. Успокоился. Восстановил дыхание, вновь обращается к глазку кинокамеры:

— Я знаю, сейчас вы ненавидите меня. Вы думаете, как просто я рассказываю о своих злодеяниях. Я молчал об этом десятки лет. Сейчас я счастлив, мне хорошо, я говорю вслух. И мне неважно, что вы думаете обо всем этом. Может быть, все это и неинтересно вам. Все преступления того времени так похожи одно на другое: поджоги, убийства из-за угла. Вы об этом слышали, читали в ваших учебниках истории, смотрели в фильмах — а я это делал. Потом я превратился в Байрама-Курбан-оглы. Всю жизнь просидел в этой музыкальной комнате и играл. Хотите послушать, как я играю.

Байрам-Курбан-оглы перебирает струны восточного инструмента. Улыбается. Тоскливая музыка. Тоскливая улыбка.

Столовая Красной коммуны за три дня до пожара

Длинный стол. Множество пальм в кадках.

Над столом висит большая модель самолета.

У стены кинопроектор. Механик заряжает ленту.

За столом сидят жители деревни, монахи в черных сутанах, мулла. В дверях детишки. Нестор Ниорадзе жестом приглашает детей, те входят, рассаживаются на полу.

Нестор поднимает руку, требуя внимания.

— Я пригласил сегодня отца Евгения, братьев Пантелеймона, Иоанна, Макария, Серапиона (Нестор перечисляет имена монахов, сидящих за столом), Онисима, Павла, Анания, Луку, а также почтенного Гусейна (жест в сторону муллы), чтобы ответить на их тревожный вопрос: «Какое всех нас ждет будущее?» Я с уверенностью говорю: оно будет прекрасным! Мы строим это будущее! (Жест в сторону жителей деревни.) И каждого, кто придет в коммуну, независимо от возраста, национальности, вероисповедания, с желанием объединиться с нами, мы примем его...

Нестор Ниорадзе оглядел присутствующих.

— Иосиф Чхаидзе (жест в сторону киномеханика) служит чуду, которое зовется кино! Сейчас он покажет всем нам наше будущее!!!

Монахи скинули черные капюшоны, зашептались. Они были братьями общины Георгия Победоносца. Монастырь их находился невдалеке от Сио, в горах. Там начались смуты, часть монахов ушла, сбежала из общины, часть затворилась в ожидании красных комиссаров, о которых шли противоречивые слухи.

Отец Евгений рискнул, спустился с гор и оказался свидетелем необычного зрелища.

Председатель коммуны показывал ему на белой простыне будущее страны со странным названием — СССР.

Монахи, крестьяне, мулла, дети смотрят кадры из фильмов Дзиги Вертова, хронику 20-х и 30-х годов.

По небу летят дирижабли.

По морю плывут пароходы.

Ледоколы разбивают льды.

С плотин гидростанций падают водные каскады.

Взрывают динамитом горы.

Проводят в пустынях каналы.

Цветут яблоневые сады.

Праздничные парады.

Толпы счастливых людей.

Льется сталь.

Пирамиды из физкультурников.

Тысячи детей машут бумажными цветами.

Поднимается в небо аэростат, на гондоле надпись — СССР.

Танцоры в черкесках пляшут лезгинку.

В темноте зрительного зала наше внимание привлекает одна монашеская фигура. Капюшон спущен на глаза. Монах явно смотрит не на экран, а на спину Нестора Ниорадзе.

Голос Байрама-Курбан-оглы.

— Я замешался в толпе монахов, когда они спускались с гор, это было делом нетрудным. Я смотрел на экран и видел, как сказал Нестор, «прекрасное будущее». Я не понимал его. Кто они, эти пляшущие люди? Куда бегут? Что взрывают? И почему они все время смеются? Чему беспрестанно радуются?

Я перестал глядеть на экран. Меня гипнотизировала спина Нестора.

В двух шагах. Револьвер под сутаной. Но я не мог поднять руку. Мысленно я видел, как после выстрела выбегаю во двор, вскакиваю на лошадь и исчезаю. Но, глядя в темноте на Нестора, я ослаб от страха, от него шла адская сила, она задавила меня.

А на экране бросали цветы балеринам, кормили обедами бритоголовых беспризорников и сирот, включали электрические лампочки, строили фабрики, небоскребы...

«Прекрасное будущее» кончилось на высшей мажорной ноте. Нестор Ниорадзе вышел в центр комнаты. Он переступил через головы детей, заполнивших все пространство столовой.

— Если бы здесь с нами сидел Иисус, а рядом с ним — Магомет, они сказали бы вам, что такое будущее желали они человечеству!

Монахи и мулла зашептались и стали озираться по сторонам, словно искали в темных углах столовой Христа и Магомета, которые подтвердили бы слова Нестора Ниорадзе о недалеком будущем, в котором люди сообща будут строить, возводить, украшать этот мир.

А как быть с английским телеграфистом?

Отец Евгений и Нестор Ниорадзе после обеда в столовой Красной коммуны шли рядом.

— Когда мы подходили к Сио, то увидели человека у телеграфного столба. Мы разговорились с ним, он показался нам несчастным... — сказал отец Евгений.

— Он чудак. Но и я виноват в том, что он «приковал» себя к столбу. Мы затеяли игру между собой... которая затянулась... — чуть смутившись, ответил Нестор.

— Он ни на что не выказал обиды... — сказал отец Евгений.

— Да, я знаю. Он очень упрямый и очень хороший человек... Я схожу к нему, — сказал Нестор.

И начался вселенский потоп

В первую же ночь с громом, молниями, выстрелами зародилась жизнь во чреве Сусанны Ниорадзе. Все произошло, как в плохом кино. Как в средневековом готическом романе! Как в синей тетрадке Лаврентия Мгеладзе!

Любовь, жизнь, смерть перемешались. Распутаем этот клубок.

Приезд Сусанны Ниорадзе

В ту же ночь в деревню приехала Сусанна Ниорадзе. Повзрослевшая, коротко стриженная по моде, эмансипированная — тоже дань моде. Узнав, что Кристофер Хьюз вот уже месяц с лишним изгнан из деревни и живет (прозябает) у телеграфного столба (и все это благодаря ее брату), она громогласно заявила о своей любви к Хьюзу:

— Я люблю его полгода. В Кутаиси я только о нем и думала. Нестор, ты ужасный человек, где твоя любовь к людям, если так поступил с ним. Не объясняй мне, совсем это не смешная история. Я не понимаю этого юмора! Где он? Нет, именно сейчас, никаких завтра. Дождь мне не страшен!

Нестор смотрел на сестру, поражался ее виду, ее откровению, ее решительности:

— Ты не боишься моего запрета? Для тебя не имеет значения, как я отнесусь к твоей любви? Вообще, что это за любовь? Какой-то англичанин, ты его не понимаешь, он тебя. Завтра духу его здесь не будет!

Сестра превратилась в тигрицу прямо на глазах. Из красивой Сусанны в когтистую, готовую разодрать в клочья тигрицу.

Нестор отступил. На эту ночь, чтобы выиграть время, разобраться в ситуации.

Он уговорил сестру лечь спать. Утро вечера мудренее.

— С Кристофером ничего не случится. Дождь ему не страшен. Я не раз был на Свиной горе (проговорился), видел его «Англию». Там навес, живет в нормальных полевых условиях.

Сусанна, усталая с дороги, заснула.

Дом затих. Свидетели спора сестры и брата разбрелись по углам.

Заснули родители, младшие сестры, Нестор.

Вначале молния, потом гром будто взорвался в доме.

С небес несся потоп.

Сусанна выглянула в окно.

Сплошная стена дождя. Темнота, через каждые двадцать секунд высвечивается электрическим светом молнии, и тут же гром.

Свиная гора (вспомнилось).

Как была: на босые ноги — калоши, на ночную рубашку — брезентовый плащ брата — и на улицу...

Любовь

Кристофер спит. Вокруг мокро, сыро. Села на кровать. Молния высветила лицо спящего. На мгновение. Тут же все ушло во мрак. Не выдержала, нагнулась и поцеловала.

Вскочил. В темноте никого не увидел. Но руки обнаружили мокрое, мягкое тело.

Руки жадные, тело податливое.

Молния высвечивает тайну.

Голоса тонут в шуме дождя и раскатах грома.

Трудно придумать более неподходящее место для первой ночи (любви).

Молнии ускорили интервали вспышек, любопытство разгорелось в них: что там происходит у телеграфного столба?

Девственница и мужчина сплели свои тела.

Вот и все, что там происходит.

Лежат утомленные от барахтанья на узкой кровати. Как две большие рыбы.

Глубоко вбирают воздух. Сырой и мокрый.

Глядят в темноту и говорят, не понимая друг друга.

— Я так скучала по тебе. Я так хотела тебя. В Кутаиси многие за мной ухаживали. С одним я даже целовалась... Кристофер, я не могу жить без тебя! Почему? Я не знаю! Ты — чудо! Или чудище! Теперь ты весь мой...

На английском шептались такие слова:

— Я начал тебя забывать. Я помнил твое имя, твои губы, но не помнил твоего лица, цвета глаз, я и сейчас не знаю, какого цвета твои глаза? Какого цвета глаза? Не понимаешь... Ладно, завтра увижу. (Увы, завтра не будет.) Какая красивая грудь.

Блеск молнии — синяя грудь...

Разговор утихает. Они лежат, прижавшись друг к другу, и смотрят на сумасшествие природы. Очередная вспышка высветила сине-электрического Нестора. Надо еще назвать его мокрым.

У кровати стоял мокрый сине-электрический Нестор.

— Я позволил себе переступить границу «Англии». (Странно, но он говорил спокойно.) Каждый нормальный грузин в подобной ситуации обязан пристрелить вас, Хьюз. Но я этого не сделаю! Я уважаю право выбора моей сестры, хотя с удовольствием надавал бы этой бесстыднице пощечин. Вставайте! Собирайтесь! Пойдемте в дом...

Нестор отошел к кусту. Вспышка. Нестор упал.

Мастерская

Байрам-Курбан-оглы, старый, немощный, слезливый.

— Я ехал к Хьюзу. Я скрывался, как зверь в лесу, в котором недавно каждое дерево, каждый куст, каждая ветка, каждая травинка, каждая ягода принадлежали мне, и все это было потеряно. Берлогу мою затопило. Я ехал к Хьюзу, под его навес.

В блеске молнии я увидел троих, узнал их. Слез с лошади и осторожно пробрался к телеграфному столбу, застыл в кустах рядом с ними.

Байрам-Курбан-оглы вытянул руку, пощупал пальцами пустоту.

— Выстрелил я неожиданно для себя... Нестор отошел от кровати и пошел в мою сторону. В темноте я не заметил этого. Вспышка молнии столкнула нас лицом к лицу. Я выстрелил.

Врезка

Выстрел. Недоумение на синем лице Нестора Ниорадзе (электрическая вспышка молнии). Стал оседать. К кустам в два прыжка летел почти голый (в нательной рубашке) Кристофер Хьюз. Выстрел. Еще и еще...

В темноте вспыхивают револьверные выстрелы...

Мастерская

Байрам-Курбан-оглы в облаке табачного дыма.

— Я стрелял в истерике, Хьюз был ни при чем. Я не хотел его убивать. Но я стрелял и стрелял. Когда ко мне рванулась Сусанна, я тихо сказал ей (помню, что голос мой был не моим):

— Девочка, не тронь меня...

Я повернулся и побежал. Какое-то время я слышал за спиной ее бег. Потом я остался один. Сел на землю. Было холодно, сыро. Я заметил, что руки мои не дрожат.

Опровержение

Кристофер Хьюз был убит не на рассвете 18 сентября 1922 года, а ночью, точнее, под утро 19 сентября.

Гуд бай

Фантастический эпизод

Мы складываем в багажник «Жигулей» корзины с фруктами, оплетенные бутыли вина, связки виноградных гроздьев, в салоне машины некуда класть, ставить, вешать, но жители Сио (родственники, знакомые, полузнакомые) несут и несут дары гурийской осени. Словно старый Бахус и вечно юная Флора решили из нашей машины сделать передвижную выставку сельскохозяйственных достижений.

— Забыли подзорную трубу Хьюза! — сказал Филипп, вбежал в дом и вынес ее.

Кончились прощальные поцелуи. Машина тронулась.

Школьник, в первый день кричавший «Гутен морген», — теперь со знанием дела воскликнул: «Гуд бай». До свидания, Сио!

На повороте дороги Филипп попросил остановить:

— Мы ни разу не посмотрели в подзорную трубу!

Перед нами гурийский пейзаж.

В кружке подзорной трубы он многократно приближен.

Вот сонная рыба ударила хвостом и ушла в глубь озера.

Гроздь винограда, забытая на виноградном кусте. В ее ягодах бродит пьяный сок.

Дымят костры из желтых листьев.

Коровы подставили сытые бока утреннему солнцу.

Линии высоковольтных передач.

Зеленые холмы. Телеграфные столбы. Фарфоровые изоляторы. Но что это?

В кругу подзорной трубы виден столб. Рядом кровать. На ней сидит мужчина в белом парусиновом костюме. Мужчина держит подзорную трубу и смотрит в нашу сторону. Вот он махнул рукой, отвел от глаз свою подзорную трубу и улыбнулся — Кристофер Хьюз!!!

Он явно видит нас и приветствует!

Круг подзорной трубы, в котором Автор и Филипп. (Это точка зрения Кристофера.)

Автор и Филипп подняли руки и шлют привет Кристоферу Хьюзу!

Кристофер заглянул под кровать и вытащил «воздушного змея».

Встал, побежал, подняв над головой цветной квадрат. За ним — дети.

В толпе мы узнали Аграфену, а вот Сусанна, юная, гибкая лань (как я про бабушку!).

Из-за кустов выбегает осел по имени Пятница, мы видим Нестора Ниорадзе с красным бантом на груди, агитатора, киномеханика Иосифа.

Вот Ален-телеграфист. Тахия, египетская танцовщица, которую мы не видели в фильме, но по наряду, по красивому голому животу догадываемся, что это Аленова возлюбленная. Монахи в черных сутанах. Все бегут за взлетевшим в небо «воздушным змеем».

Мы видим их в кругу подзорной трубы.

Но не слышим их голоса, они пробегают в тишине.

Оторвав глаз от подзорной трубы, Автор отдает ее Филиппу. Поднимает голову и замечает «воздушного змея», который парит в одиночестве над сегодняшним гурийским пейзажем.

С 80-летием

ЖУРАВЛЕВА Василия Николаевича, кинорежиссера,
заслуженного деятеля искусств РСФСР,
народного артиста Кабардино-Балкарской АССР,
лауреата премии Башкирской АССР имени С. Юлаева

МУНБЛИТА Георгия Николаевича, кинодраматурга

С 75-летием

СУХАРЕВСКУЮ Лидию Петровну, актрису,
народную артистку РСФСР,
заслуженную артистку Таджикской ССР,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии РСФСР имени К. С. Станиславского

С 60-летием

АБРАМОВИЧА Бориса Соломоновича, организатора кинопроизводства

ЗАГРЕБЕЛЬНОГО Павла Архиповича, кинодраматурга,
лауреата Государственной премии СССР,
лауреата Государственной премии УССР имени Т. Г. Шевченко

ИЛЬЯБАЕВА Давида Ядидиевича, художника,
заслуженного деятеля искусств Таджикской ССР

С 50-летием
ТУРАЕВА Анвара Бурхановича, кинорежиссера

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов